

Låt oss leka så det gör ont

En lesning av Lena Cronqvists *Små Flickor. Målningar 1990-91* som et
billedrama

Masteroppgave i kunsthistorie
av Inger Marie Kjølstadmyr

Institutt for filosofi, idé- og
kunsthistorie og klassiske språk

Universitetet i Oslo

Våren 2013

Sammendrag

I denne oppgaven blir 14 malerier av Lena Cronqvist lest som et billedrama. De 14 maleriene inngår i utstillingskatalogen fra utstillingen *Lena Cronqvist. Små Flickor. Målningar 1990-91* som ble holdt hos Galleri Lars Bohman i Stockholm i 1991. Maleriene er bl.a. malt etter inspirasjon fra Pablo Picassos surrealistiske drama *De fyra små flickorna*. Formen på dette dramaet samt formperspektiver fra det moderne dramaet, legges som teoretisk grunnlag for lesningen av bildene. Her brukes i tillegg til Picassos drama Peter Szondis *Theorie des modernen Dramas/Det moderne dramaets teori* som teoretisk grunnlag, og medieforskeren Nick Lacey's redegjørelse for ulike narrative strukturer.

Lesningen av Cronqvists bilder gjøres ut fra fire ulike nedslagsfelt i bildematerialet som til sammen utgjør oppgavens analysedel. Analysen gjøres med utgangspunkt i en helhetlig lesning av Cronqvists billedrama som et drama om to små jenters selvstendige vei bort fra foreldrene og ut i livet hvor de leker og oppdager verden og seg selv. Dramaet leses også som en narrativ om deres frigjøring fra roller og pålagte normer.

De fire nedslagsfeltene i analysen er billedramaets *dramaturgi*, dets *karakterer*, *rom* og *plot*. I delen om billedramaets dramaturgi er det hovedfokus på hvordan dramaet er konstruert ut fra et prinsipp basert på kontinuitet og brudd, samt hvordan billedramaets form også kan sies å være dets innhold. Her fremgår det at dramaet er en fragmentarisk narrativ med trekk fra både det klassiske og det moderne dramaet i sin form. Billedramaets karakterer blir analysert ut fra et blikk på hvordan hovedkarakterene presenteres, særlig med vekt på kropps- og ansiktsuttrykk, som oppviser en stor grad av iscenesettelse og teatralitet. I tillegg legges det vekt på hvordan billedramaet også bryter med bruken av hovedkarakterer, og hvordan det også lekes med dem gjennom bruken av et dobbeltgjengermotiv. I oppgavens del om bruken av rom i billedramaet vil det være fokus på komposisjon og farger, bruk av rekvisitter samt det jeg vil kalle det trange rommets drama. I oppgavens siste del om billedramaets plot vil det gjøres rede for hvordan billedramaets plot kan sies å være todelt og hvordan dette manifesterer seg i bruk av en metakommentar og transtekstualitet i billedramaet.

Gjennom lensingen av Lena Cronqvists 14 bilder med vekt på disse faktorene går det frem at det er mulig å lese hennes bilder som et billedrama som har mange likheter både med Pablo Picassos *De fyra små flickorna* og med det moderne dramaet slik Peter Szondi presenterer det. Bildene kan lest på denne måten også utgjøre det Nick Lacey kaller en alternativ narrativ.

Innhold

| | |
|---------------|------|
| Forord | s. 6 |
|---------------|------|

DEL I: Bakgrunn for lesningen av Lena Cronqvists malerier

| | |
|--|-------|
| 1. Innledning | s. 7 |
| 2. Presentasjon av kunstner og forskning | |
| 2.1. Lena Cronqvist – også en slags scenekunstner | s. 10 |
| 2.2. Eksisterende forskning – noen sentrale og relevante trekk | s. 12 |
| 3. Små flickor i stor motivkrets – litt om materialet | s. 16 |
| 4. Teoretisk innfallsvinkel | |
| 4.1. Pablo Picassos <i>De fyra små flickorna</i> | s. 18 |
| 4.2. Peter Szondis <i>Det moderne dramaets teori</i> | s. 21 |
| 4.3. Etter Szondi – noen begreper og definisjoner | s. 25 |

DEL II: Lena Cronqvists malerier lest som et billedrama

| | |
|---|-------|
| 5. Skisse til et handlingsforløp | s. 28 |
| 6. Billedramaets dramaturgi | |
| 6.1. Kontinuitet og brudd | s. 31 |
| 6.2. Form og innhold – form som innhold | s. 34 |
| 7. Karakterer | |
| 7.1. Hovedkarakterer | s. 37 |
| 7.2. Kropp, ansikter og det teatrale | s. 37 |
| 7.3. Hvor mange små jenter? | s. 39 |
| 7.4. Dobbeltgjengere | s. 41 |
| 7.4.1. Mulige lesninger, mulige identiteter | s. 42 |

| | |
|--|-------|
| 7.4.2. Dobbeltgjengermotivet – Cronqvist og tradisjonen | s. 44 |
| 7.4.3. Gjentakelsen som form | s. 46 |
| 8. Rom | |
| 8.1. Komposisjon og farger | s. 48 |
| 8.2. Det trange rommets drama | s. 49 |
| 8.3. Rekvisitter i rollespill | s. 51 |
| 9. Plot | s. 54 |
| 9.1. Bildedramaets metakommentar og den episke teatertradisjonen | s. 55 |
| 9.2. Transtekstualitet og Strindberg | s. 57 |
| 10. Oppsummering og avsluttende kommentarer | s. 62 |
| Litteratur og kilder | s. 64 |

Forord

Kimen til denne oppgaven ble sådd allerede høsten 2010 i et møte med et kunstverk som absolutt ikke var ett av Lena Cronqvists arbeider. Det var derimot Edvard Munchs *Livsfrise*. I et øyeblikk var det som jeg så August Strindbergs drama *Ett drömspel*, et stykke jeg kjenner godt, i Munchs verk. Det var som om de to kunstverkene hadde et formalt slektskap. Og selv om jeg gikk videre, så ny kunst, fikk ny kunnskap, forsvant ikke ideen om å se et drama eller et teater i et bildekunstverk. Denne oppgaven er et eksempel på hvordan ideer plantes på ett tidspunkt og lar seg gjennomføre senere, at ideer forvandles underveis. For slik er det jo; vi konfronteres med nye inntrykk og opplevelser, vi leser, ser og vi erfarer stadig noe nytt. Og jeg møtte Lena Cronqvists malerkunst, ble fascinert og satte meg inn i hennes kunstnerskap. Og igjen oppdaget jeg at min idé fra var 2010 relevant. Men det skulle altså ikke skulle handle om Munch, det skulle handle om Lena Cronqvist. Dette har resultert i en oppgave hvor jeg har fått kombinere flere av mine interessefelt og fordype meg i stoff om både bildekunst, litteratur og teater.

Underveis i arbeidet har jeg fått støtte av en rekke mennesker som har vært hjelpelige med sin kunnskap. Jeg vil takke professor i kunsthistorie Bente Larsen for kyndig veiledning og kritiske lesninger av oppgaven underveis. Jeg vil rette en takk til Kari Schøtt ved Museet for Samtidskunst i Oslo som både viste meg rundt i arkivet til museet og lot meg få se ett av Cronqvist-bildene jeg har jobbet med. Jeg vil takke medarbeiderne ved Kunstverket Galleri i Oslo som lot meg bla igjennom hele Cronqvists grafiske produksjon til Strindbergs *Ett drömspel*. En stor takk går også til Amatörteaterns Riksförbund i Sverige som solgte meg Pablo Picassos drama *De fyra små flickorna*. Og så vil jeg selvfølgelig takke det levende og pulserende kunst-, teater- og litteraturlivet i Oslo som alltid er og har vært en stor inspirasjonskilde i min egen hverdag og mitt eget arbeid.

DEL I: Bakgrunn for lesningen av Lena Cronqvists malerier

1. Innledning

I møte med Lena Cronqvists malerier er det mange ting som er slående: De klare fargene og de rene flatene, de tydelige figurene og de tilsynelatende enkle komposisjonene. Men det er også noe som umiddelbart får meg til å føle at «her skjer det noe»; en spenning mellom figurene i bildene som appellerer til min følelse av at det finnes noe mer – at Cronqvist maler fortellinger, ikke bare bilder. Dette ble enda tydeligere for meg da jeg så 14 Cronqvist-malerier plassert etter hverandre i katalogen fra utstillingen *Små Flickor. Målningar 1990-91*. Utstillingen ble holdt hos Galleri Lars Bohman i Stockholm i 1991. Katalogen opplevdes nærmest som en liten bildebok eller en tegneserie, og slik ble det narrative aspektet ved bildene enda tydeligere. Det ba nærmest om en videre undersøkelse. Fordi Cronqvist har malt bildene med inspirasjon fra et tekstlig, narrativt forelegg, nemlig Pablo Picassos surrealistiske drama *De fyra små flickorna* (1948-52),¹ ble det dessuten nærliggende å se om det kunne gi et fruktbart resultat å lese bildene nettopp etter en lignende dramaform som Picassos drama er skrevet i. Fordi et svensk og et fransk utdrag av Picassos drama er å finne i den aktuelle utstillingskatalogen, gjorde dette meg også nysgjerrig på hvordan dramaet kunne se ut i sin helhet. Dermed stilte jeg meg spørsmålet: Kan Cronqvists rekke av bilder også leses som et drama?² Og hva er det i så fall i det aktuelle bildematerialet i seg selv som gjør at man kan lese det narrativt som et drama?

Bilder som er plassert i en rekke slik at de kan leses som en narrativ, er ikke noen ny oppfinnelse. Det å male i «tegneseriestriper» er en av flere narrative teknikker som har blitt brukt opp igjennom historien, for eksempel i Giottos fresker i Arenakapellet.³ Men i motsetning til disse freskene, som jo følger Bibelhistoriens handling, har Lena Cronqvists rekke av malerier sin egen interne handling som må avdekkes via en nærlesning. Hun

¹ Jeg finner kun én eksplisitt uttalelse om Picassos drama som inspirasjon for bildene bl.a. på nettsiden <http://www.answers.com/topic/lena-cronqvist-1> (30/4-2013). Dramaet er imidlertid ikke eksplisitt uttrykt som inspirasjonskilde i noe av forskningslitteraturen omkring Cronqvist. Men det er trykt utdrag av Picassos drama i den nevnte utstillingskatalogen jeg vil jobbe med, og Katarina Wadstein MacLeod gjør et poeng av disse tekstutdragene i sin doktoravhandling *Lena Cronqvist: Reflections of Girls*, Sekel Bokförlag, Malmö, 2006, s. 151-162. Her trekker hun også paralleller mellom dette dramaet og Cronqvists malerier.

² Man kunne også anlagt andre narrative eller tekstlige perspektiver på materialet, som novellesjangeren eller diktsjangeren, men det dramatiske forelegget gjør altså dramasjangeren til den mest nærliggende narrative formen å prøve ut her.

³ Thomas, Anabel: *Illustrated Dictionary of Narrative Painting*, Murray, London, 1994, s. x.

praktiserer altså ikke en direkte gjenfortelling eller illustrasjon av sitt dramatiske forelegg, men kombinerer inspirasjonskilden med personlige opplevelser og gjennomgangsmotiver fra hennes eget kunstneriske univers. Og fortellingen i materialet blir til mens man betrakter og leser det. Selv om det å lese bilder med vekt på det narrative har røtter i gamle tradisjoner, er det å lese bilder som et drama, en lese måte jeg ikke har kommet over noe annet sted. Dette har derfor vært en tilnærming til bildelesing som jeg har vært nysgjerrig på. Det er mange måter å angripe det narrative i bilder på,⁴ men et sentralt punkt ved dette, er at narrativens innhold først og fremst er styrt av øyet som ser, og her starter også min lesning av Cronqvists malerier.⁵

Materialet for denne masteroppgaven er altså de 14 bildene fra Lena Cronqvists utstilling *Små Flickor. Målningar 1990-91*.⁶ Jeg vil analysere bildene i den rekkefølge de forekommer i utstillingskatalogen med vekt på hvordan de kan leses et moderne drama. En slik lesning vil jeg gjøre med utgangspunkt i dramaformperspektivet hentet fra Pablo Picassos surrealistiske drama *De fyra små flickorna* (1948). For å utvide perspektivet på det moderne dramaets form vil jeg også ha Peter Szondis *Det moderne dramaets teori (1880-1950)*⁷ (1956-59) som et bakteppe for lesningen, og jeg benytter meg i tillegg av medieforskeren Nick Lacey i innsirklingen av de viktigste trekkene ved ulike former for narrativer, nemlig karakterer, rom og plot, som vil være de sentrale nedslagsfeltene i min analyse.⁸ Her vil hans begrep alternativ narrativ være sentralt. Dette er en narrativ form jeg i mitt arbeid ikke har kommet over i noen kunsthistoriske analyser, men det er en velkjent form innen litteraturen, bl.a. i et stort tilfang av romaner. I min oppgave vil jeg derfor komme inn på Nicola Barkers roman *Wide Open* (1998) som lar seg passe inn i denne formen for narrativ og har mange av de samme trekkene som Lena Cronqvists billedrama. Mye av den øvrige støttestoffforskningen jeg bruker i oppgaven for å belyse de ulike formale trekkene ved Cronqvists bilder er dessuten hentet fra litteraturvitenskapen.

⁴ Her kan forskningsretningen New Art History nevnes som har gjort nettopp det å forske på visuelle uttrykk ved hjelp av perspektiver og begreper fra litteratur-/tekst- og språkforskning til sitt hovedområde. Blant mangfoldet av tekst- og språkrelaterte innfallsvinkler til bildelesning finner vi fokuset på det narrative eller det fortalte, med representanter som Svetlana Alpers. Jeg vil imidlertid ikke støtte meg på denne forskningen eller knytte min bildelesning til New Art History-retningen.

⁵ Thomas, s. xi.

⁶ Heretter kalt kun *Små flickor* eller *Små Flickor 1990-91* for enkelthets skyld.

⁷ Den opprinnelige tittelen er *Theorie des modernen Dramas (1880-1959)*, og jeg benytter meg av den svenske oversettelsen, *Det moderna dramats teori (1880-1950)*.

⁸ MacLeod, s. 99.

Oppgaven vil være strukturert slik: I oppgavens første del vil jeg først gjøre en kort presentasjon av Cronqvists kunstnerskap og en skisse over tidligere Cronqvist-forskning (kap. 2). Deretter vil jeg beskrive materialet jeg jobber med, samt noen utfordringer ved dette (kap. 3). I kapittel 4 presenterer jeg det teoretiske utgangspunktet for min bildeanalyse, det vil si Picassos drama, Peter Szondis dramateori og Nick Lacey's moderne forskning på narrativer i ulike medier. I dette kapitlet vil jeg også ta opp definisjoner av begrepene narrativ og dramaturgi, som er nært forbundet. Oppgavens andre del vil være viet min nærlesning og analyse av bildematerialet. Her vil jeg i kapittel 5 og 6 gå inn på bilderekkens handling og dramaturgi med støtte i Tzvetan Todorovs lesningsteori/-strategier av fantastisk litteratur. I disse kapitlene er jeg opptatt av bilderekken som helhet, mens jeg først i de neste kapitlene vil gå nærmere inn på enkeltbilder lest i lys av denne helheten. I kapittel 7 gjør jeg en nærmere analyse av bildedramaets karakterer, med særskilte utgreiinger om hovedpersoner, kropp, ansiktsuttrykk og det teatrale, avvik fra tradisjonell bruk av hovedpersoner og til slutt dobbeltgjenger-motivet. Kapitlene om karakterer har fått stor plass i oppgaven fordi jeg ser på dette som et svært sentralt moment. Dette skyldes at Cronqvists bilder har nettopp karakterene i sentrum og kan sies å være «karakterstyrte». I disse kapitlene gjør jeg bruk av støtteteoretikere som Anne-Brit Gran og hennes tanker om teatralitet og identitet, samt Kristin Ribes tanker om gjentakelsen som virkemiddel. I kapittel 8 gjør jeg en analyse av bildedramaets rom med vekt på komposisjon og farger, det trange rommets drama og rekvisitter. Til slutt, i oppgavens kapittel 10, vil jeg ta for meg plotdannelsen i bildedramaet, med særskilt vekt på bruk av metakommentarer og det jeg har valgt å kalle transtekstualitet. Her støtter jeg meg på Gerard Genettes begreper omkring transtekstuelle forhold. Som helhet vil dette være en form- og strukturfokusert oppgave.

Hovedmålet for lesningen er, i tillegg til å si noe om Cronqvists kunst, å belyse selve metoden eller blikket jeg nærmer meg bildene med; det å se en kunstform (dramaet) i en annen (maleriet). Alle mine refleksjoner forholder seg så strengt til dette som mulig, og i min analyse har jeg derfor fokusert på de trekk som er mest fremtredende i møtet med bildene med nettopp dette perspektivet for øye. Og i denne lesningen vil jeg altså stille meg spørsmålene: Går den at å lese Cronqvists 14 bilder som et drama? Og hvordan kommer så det narrative/dramaturgiske/teatrale til uttrykk i Cronqvists malerier? Og kan Cronqvists malerier beskrives som tverrkunstneriske/«urene»/kunststart-overskridende? Disse spørsmålene vil jeg forsøke å finne svar på i denne oppgaven.

2. Presentasjon av kunstner og forskning

2.1. Lena Cronqvist – også en slags scenekunstner

Lena Cronqvist blir født i Karlstad i 1938 og starter etter noen turbulente skoleår i barne- og ungdomstiden med kunststudier i 1954.⁹ Siden fortsetter hun kunstutdannelsen i Stockholm, først ved Konstfack (1959) og siden ved Kungliga Konstakademien (1959-64). Hun har sin første separatutstilling ved Galleri Pierre i Stockholm i 1965.¹⁰

Sentrale hendelser i Cronqvists private liv, går ofte igjen som hovedmotiver i hennes bildekunst. Både ekteskap, morsrolle, fødselsdepresjon og øvrige familieforhold er temaer hun behandler i oljemalerier, tekstilvev, tegninger, grafikk og skulpturer. Det har blitt påpekt at hun gjennom sine fremstillinger av egne, private opplevelser skaper bilder som betrakteren kan kjenne seg igjen i – at hun bygger en bro mellom bilder og betrakter.¹¹ Men Cronqvists kunstnerskap kan, til tross for at det finnes en del tydelige linjer og hovedtrekk, også beskrives som mangfoldig. I tillegg til å arbeide med alle de ovennevnte teknikker, spenner både motivkretser og uttrykksformer vidt. Maleriene har uttrykk fra det nesten abstrakte til det helt figurative og konkrete, og de spenner fra det nesten fargeløse til det fargesterke.

Cronqvist maler landskaper og figurer, motiver fra høykultur og lavkultur, selvbiografiske motiver og motiver som leker med den kunsthistoriske tradisjonen¹² og er politiske og samfunnskritiske. Flere forskere har plassert Cronqvists kunst i en ekspresjonistisk tradisjon,¹³ og hennes viktigste inspirasjonskilder har vært bl.a. Edvard Munch, Francis Bacon og Pablo Picasso.¹⁴

På 1980-tallet kommer noe som kan sies å være et vesentlig vendepunkt i hennes kunstnerskap, nemlig møtet med koreografen Pina Bauschs danseforestillinger i 1984, og senere samme år med det danske Billedstofteatret som jobber i samme tradisjon som

⁹ Utstillingskatalog fra utstilling av Cronqvists malerier og skulpturer ved Liljevalchs konsthall (2/9-16/10-1994) og Konsthallen Göteborg (22/10-30/11-1994), s. 28.

¹⁰ Jentoft Berntsen, Maria: *En koreografi blir til et bilde: en komparativ studie av en koreografi fra 1980 av Pina Bausch og maleriet «Kysen I» av Lena Cronqvist*, masteroppgave i teatervitenskap, UiO, 2008 s. 19.

¹¹ Castenfors, Mårten: "Lena Cronqvist och det absolut nödvändiga", i: (red.:) Castenfors, Mårten, Cronqvist, Lena og Thunell, Jan : *Lena Cronqvist*, Sveriges Allmänna Konstförenings årsbok 2003, Walström & Widstrand, Stockholm, 2003, s. 9.

¹² Renessansemaleriene *Arnolfinis trolovelse* (1434) av Jan van Eyck og Sandro Botticellis *Venus' fødsel* (1486), ulike varianter av madonnamotiver samt Frida Kahlos selvportretter. Castenfors, Cronqvist og Thunell s. 65 og s. 67 og Nordgren, Sune : *Lena Cronqvist*, kalejdoskop förlag, Åhus, 1990, s. 48

¹³ MacLeod, s. 13.

¹⁴ MacLeod, s. 13.

Bausch.¹⁵ Etter å ha jobbet med seg selv og sitt eget liv som utgangspunkt for kunsten i tjue år, åpner hun seg nå utover mot andre kunstarter, og etter å ha kontaktet Bausch, får Cronqvist følge hennes danseprøver sommeren 1985.¹⁶ I scenekunstneren Bausch finner Cronqvist en person med arbeidsmetoder som kanskje ligger nærmere hennes egne enn andre bildekunstneres.¹⁷ Møtet med Bausch og Billedstofteatret gir seg også utslag i hvordan Cronqvist komponerer sine bilder: Fargene blir mer intense, komposisjonene blir enklere og formene renere.¹⁸ Hun jobber videre med dramatiske forelegg utover 80-tallet, og i 1987 tar hun oppdraget med å illustrere August Strindbergs drama *Ett drömspel* (1901-02). Her har det blitt hevdet at det er en avbildning av seg selv hun setter i hovedpersonen Indras dotter/Agnes' sted i de grafiske bladene.¹⁹ Cronqvist tegner seg selv inn i dramaet, og grensene mellom bilder, drama og levd liv viskes på denne måten ut. Hun trer dermed som bildekunstner inn i et videre kunstnerisk landskap som også omfatter scenekunsten, og hit tar hun med seg sine motiver fra sin personlige motivkrets. Senere har hun ført det teatrale videre i sine malerier gjennom på 2000-tallet for eksempel å avbilde jenter som leker med marionetter, som jo også er fra teatret.²⁰

På 1980-tallet inntreffer også et annet vendepunkt i Cronqvists kunstnerskap. Etter å ha malt seg gjennom ulike motivkretser fra natur, familie- og samfunnsliv, skaper hun i 1982 sitt første «lilla flicka»-motiv i maleriet *Flickan i vattnet*.²¹ Dette blir starten på den store motivkretsen *Små flickor* som hun arbeider med for alvor fra 1990 og til utover 2000-tallet. Hun tar også med seg det teatrale når hun starter arbeidet med denne store og kanskje største motivkretsen, og her er det altså dramaet *De fyra små flickorna* av Pablo Picasso hun henter inspirasjon fra. Hovedpersonene i disse bildene er to jenter, en liten og en stor, og disse to opptrer tidlig i Cronqvists kunstnerskap, bl.a. i boken *Då. En bok för förelldrar* (1965).²² Jentene som avbildes, er hovedsakelig en stor og en liten, og de har begge lyst hår i litt ulike

¹⁵ Nordgren, s. 29.

¹⁶ Nordgren, s. 39.

¹⁷ Nordgren, s. 40.

¹⁸ Nordgren, s. 35.

¹⁹ Nordgren, s. 52-53.

²⁰ Et eksempel på disse bildene er *Tre sittande marionetter* (2001). MacLeod, s. 167.

²¹ Castenfors, Cronqvist og Thunell, s. 86-87.

²² ”Då. En bok för förelldrar. En liten julklapp anno 1965 från Lena till hennes förelldrar” (faksimile), i: Castenfors, Cronqvist og Thunell, 159-175. Her går det også frem at de to jentene kan være biografisk forankret; at de fremstiller Lena og hennes lillesøster. Det er den eldste av disse to jentene vi også finner i de grafiske bladene i Cronqvists illustrasjoner til *Ett drömspel*.

frisyrer med røde sløyfer. Disse jentene vil vi møte igjen som hovedpersoner i de 14 maleriene jeg jobber med i min analyse.²³

Til tross for de mange private og alvorlige utgangspunktene Lena Cronqvist har for sin bildekunst, er det også i hele hennes kunstnerskap noe lekende. Vi ser det som sagt i hennes lek med kjente kunsthistoriske motiver og i hennes avbildninger av små jenter som leker. Samtidig kan hennes arbeider etter møtet med Pina Bausch betraktes som en lek med det scenekunstneriske og forholdet mellom de ulike kunstartene. Dette medfører igjen at hennes bilder leker med betrakteren, at de utfordrer våre forestillinger om hva et bilde er og hva et drama eller et teater er. Bildene leker også med våre forestillinger om hva en fortelling, et individ og et rom er. Og dette manifesterer seg ikke minst, som vi snart skal se, i de 14 maleriene som inngår i utstillingskatalogen fra utstillingen *Små Flickor*.

2.2 Eksisterende forskning – noen sentrale og relevante trekk

Forskningen på Lena Cronqvist verker er i hovedsak sentrert om hennes malerier²⁴ og tar helst utgangspunkt i de mest åpenbare trekkene ved dem. Det er forsket på alt fra jenter/kvinner, morsrolle og kropp til kunstnerens selvframstilling og bruk av rutemønstre, og studiene har i stor grad vært biografisk og psykologisk forankret. Dette finner vi for eksempel i Wenche Koldingsnes' masteroppgave *Kunstneren i verket: sonderinger i Lena Cronqvists billedkunst* (2006), og de to doktoravhandlingene som er avlagt om Cronqvists malerier; Nina Weibulls *Spegling och skapande. En studie i Lena Cronqvists «Målaren och hennes modell»* (2006) og Katarina Wadstein MacLeods *Lena Cronqvist: Reflections of Girls* (2006).²⁵ De to avhandlingene er gjort i samme tidsrom, og forskerne stikker ikke under en stol at de trekker

²³ Man kan ofte se hvordan Cronqvist bruker motiver eller formale trekk fra en epoke i kunstnerskapet i en senere epoke, hvor hun trekker dem fram og rendyrker dem og gir dem bedre plass. Dette gjelder for eksempel både de små jentene (som opptrer som gjester i tidligere bilder) og det gjelder mer dekorative elementer som bruk av rutenett/rutete bakgrunner, som har sin konkrete forankring i 1970-tallsbildenes rutete kjøkkengulv, og siden trekkes ut av en slik konkret sammenheng og er med i 1990-tallets jentebilder som en mindre stedsspesifikk bakgrunn. Castenfors, Cronqvist og Thunell, s. 11-117.

²⁴ Lena Cronqvists skulpturkunst er fortsatt et felt som savner større forskningsbidrag. For å få et helhetlig og nyansert blikk på Cronqvists kunstnerskap, burde man dra med skulpturene, siden Cronqvists arbeider behandler de samme temaer og motiver i ulike medier.

²⁵ Til slutt i Castenfors, Cronqvist og Thunells bok *Lena Cronqvist, Sveriges Allmänna Konstförenings årsbok för 2003*, s. 180-181, er det en lengre liste over anmeldelser, forskning og artikler om Cronqvists verker som viser at av de 50 artiklene som er nevnt i listen, peker til sammen halvparten eksplisitt (via sine titler) på familie/mor/kvinne/jente-problematikken, døden eller følelser. Noen sentrale titler er «Farliga flickor», «Modersmodernism», «Känslan är Lenas motiv», «Strider mellan generationerna» og «Nu har flickan blivit glad». Den andre halvparten har mer åpne titler som ikke peker i noen bestemt tematisk retning, men jeg utelukker ikke at noen av disse kan berøre de samme temaene.

veksler på hverandre. De benytter dessuten de samme teoretiske innfallsvinklene; feminisme og psykoanalyse, samt at de fokuserer på kunsthistorisk plassering av Cronqvists verker.²⁶ Nina Weibulls avhandling vil jeg ikke benytte meg av i min oppgave, men det kan kort sies at den behandler Cronqvists malte selvportretter eller selvframstillinger. Weibull tegner et bilde av kunstneren Cronqvists identitetsskaping gjennom selvportrettsjangeren. Jeg blir imidlertid mer nysgjerrig på hva bildene ikke viser enn hva vi ser helt tydelig. I det følgende vil jeg imidlertid presentere deler av den eksisterende forskningen som jeg vil trekke veksler på i min oppgave; en doktoravhandling om noen av «Små flickor»-maleriene og en masteroppgave som setter Cronqvists malerier inn i en scenekunstnerisk sammenheng.

Katarina Wadstein MacLeod behandler i sin doktoravhandling Cronqvists fremstilling av ”små flickor” i utvalgte malerier samt et lite antall skulpturer fra 1990-tallet. MacLeod setter Cronqvist inn i en kunsthistorisk tradisjon for avbildning av kvinner, og hennes hovedpoeng er at Cronqvists jentefremstillinger peker på kvinner eller jenter som noe annet enn pene og pyntelige, og at det er et nytt språk for det kvinnelige å finne hos Cronqvist som malekunstner.²⁷ I tillegg gjør MacLeod seg noen tanker om det teatrale og det narrative i Cronqvists kunst, men hennes gjennomgang er såpass kortfattet at det nærmest ikke føles relevant å nevne den. Det narrative knytter hun først til filmforskningens definisjon av dette som ”recounting of real or fictitious events”; en karakterstyrt handlingsgang med en tydelig start og slutt.²⁸ MacLeod sier imidlertid at uavhengig av alle andre forhold, er en narrativ avhengig av *karakterer*, *plot* og *setting*, som er tre aspekter ved Cronqvists malerier hun så går inn på via bildenes titler, teatrale settinger og repetisjonen som plotskapende virkemiddel.²⁹ Hun peker imidlertid på at det er en mangel på hendelser i bildene, og at maleriene slik er narrativer uten plot, eller at de foreslår en handling som foregår fremfor å vise handlingen som helhet. Det eneste som kan peke mot bildenes plot, er deres titler, sier hun, men heller ikke disse strekker seg utover det vi faktisk ser i maleriene.³⁰ I forbindelse med det narrative beskriver også MacLeod det teatrale ved settingen i Cronqvists malerier som en form for *mise-en-scène*;³¹ at noe stilles opp og settes til skue. Det teatrale knytter dermed hun i stor grad til bildenes komposisjon, og hun peker også på at man kan få en

²⁶ Flere av poengene MacLeod fremhever i sin avhandling, kan man finne i Weibulls introduksjoner til Cronqvist i utstillingskataloger til utstillinger av hennes malerier og skulpturer ved henholdsvis Pohjoismainen Taideskus/Nordiskt Konstcentrum/Suomenlinna Sveaberg/Seinäjoen Taidehalli (1986) og Konstakademien Stockholm/Västerås konstmuseum/Länsmuseet Gävle m.fl. (1987).

²⁷ MacLeod, s. 179.

²⁸ MacLeod, s. 97.

²⁹ MacLeod, s. 99.

³⁰ MacLeod, s. 102.

³¹ MacLeod, s. 106.

fjerde-vegg-mangler-følelse i møte med bildene, som på et tradisjonelt titteskapssceneteater.³² MacLeod fremhever også repetisjoner som et sentralt narrativt virkemiddel med en psykologisk funksjon som både bearbeidende, menings- og distanseskapende hos Cronqvist.³³ Flere av disse betraktningene til MacLeod vil være tilbakevendende i min analyse, som utsagn jeg enten spinner videre på eller kommer med alternative iakttagelser til. Jeg vil også benytte meg av hennes tredeling av narrativen i karakterer, setting og plot, men jeg vil bruke termen *rom* i stedet for setting. MacLeod tar for øvrig også meget kort og skisseaktig opp trekk ved Picassos drama, men mest med blick på det hun vil formidle om fremstillingen av jenteskikkelsene. Picassos drama behandler derfor hun først og fremst med tanke på hva som skjer i stykket, samt at hun fokuserer på det aggressive ved Picassos og Cronqvists små jenteskikkelser.³⁴

Et annet og relevant perspektiv på Cronqvist finner vi i en masteroppgave i teatervitenskap skrevet av Maria Jentoft Berntsen, *En koreografi blir til et bilde: en komparativ studie av en koreografi fra 1980 av Pina Bausch og maleriet Kyssen I av Lena Cronqvist* (2008). Her settes altså ett av Cronqvists malerier inn i en scenekunstnerisk sammenheng, og dette er en studie av starten på denne perioden av kunstnerskapet hvor scenekunst hadde direkte innflytelse på Cronqvists arbeider. Berntsen sammenligner ett av Cronqvists bilder med en koreografi av Pina Bausch, *1980*, som Cronqvist tok direkte inspirasjon fra i sitt arbeid. *1980* er en forestilling hvor dans grenser mot teater.³⁵ Om Bausch som koreograf sier Berntsen: «Som Grotowski og Artaud ønsker Pina Bausch å overstige det tilvante representasjonsmønsteret ved å vektlegge fraværet av forløpsstruktur og de bindinger dette medfører.»³⁶ I dansekunsten er det ofte ikke det logiske, lineære forløpet i dansen som danner dramaturgien eller fortellingen, og man kan gjerne ikke «forstå» en dans på samme måte som man forstår teater eller figurativ kunst. At dette trekket også kan finnes i det moderne/surrealistiske dramaet og i Cronqvists øvrige kunst, vil jeg komme inn på i min analyse av de 14 maleriene. I sin videre analyse av Bauschs og Cronqvists kunstneriske

³² MacLeod, s. 109.

³³ MacLeod, s. 100 og s. 113-114.

³⁴ MacLeod, s. 153-162.

³⁵ Dette skjer bl.a. ved at replikker og rent konkrete handlinger konstituerer danseforestillingen fremfor rent gjenkjennelige dansebevegelser. <http://www.youtube.com/watch?v=kl6vFSJxQbE> og http://www.youtube.com/watch?v=B2w_fLEZzmU. (30/4-2013)

³⁶ Jentoft Berntsen, s. 61. Teaterteoretikeren Antonin Artaud var opptatt av et metafysisk teater; det grusomme som teater som skulle vekke «tilskuerene med både 'nerver og hjerte'», og hans program, nedfelt i boken *Le Théâtre et son double* (1938) bygde i stor grad på surrealismens program og studier av balinesisk dans og riter. Jerzy Grotowski fortsatte å arbeide i en slik tradisjon på 1960-tallet. Nygaard, Jon: *Teatrets historie i Europa. Del 3. Teatret i vårt århundre. Teater og samfunn*, Spillerom, Oslo, 1996, s. 133-135 og s. 144.

virkemidler i koreografi og bilde, kommer Berntsen også inn på repetisjon som virkemiddel,. Berntsen gjør en kort sammenligning av bruk av repetisjon i dans versus maleri og ramser nærmest opp dette virkemidlets effekter: Det kan gjøre noe tydeligere, det kan gjøre det konkrete både mer og mindre konkret, det kan bringe et fenomen nærmere, og det kan skape avstand.³⁷ Både Berntsen og MacLeod kommer altså inn på repetisjonens psykologiske funksjon, samt dets paradoksale effekt som nærhets- og distanseskapende på samme tid. Fordi repetisjonene er så sentrale som formalt virkemiddel hos Cronqvist, kan de sies å være konstituerende for hennes kunst. Derfor vil også flere av mine betraktninger senere kretse omkring dette virkemiddelet. Jeg vil imidlertid se det i forhold til den dramaformen jeg leser i bildematerialet, og dermed sette fenomenet i et annet lys enn det Berntsen og MacLeod gjør.

³⁷ Jentoft Bernsten, s. 70.

3. Små flickor i stor motivkrets – litt om materialet

Utgangspunktet for min lesning av Lena Cronqvists malerier er som nevnt utstillingskatalogen fra en utstilling hos Galleri Lars Bohman som ble holdt i 1991. I tillegg har det vært ønskelig å se alle maleriene i full størrelse, men det har under mitt arbeid vært vanskelig å spore opp hvor bildene befinner seg i dag av ulike årsaker: Ingen personer har kunnet gi meg noen eksakte svar i denne saken, og heller ikke Lena Cronqvist selv kan si hvor de aktuelle bildene er blitt av.³⁸ Jeg har derfor måttet finne ut av dette på egen hånd. I denne prosessen har jeg også funnet ut at de fleste motivene/bildene malt flere utgaver, slik at det er vanskelig å vite om de bildene jeg har klart å lete opp, er de samme som dem som ble utstilt på galleriet i Stockholm i 1991.

Etter iherdig leting har jeg imidlertid funnet ut at maleriene fra utstillingen (eller noen som er svært like) i dag spredt utover på ulike steder. Bildet *Rida ranka* (1991) finnes på Museet for samtidskunst i Oslo. I møte med dette bildet har jeg sett at fargegjengivelsene i utstillingskatalogen samsvarer godt med originalbildet. Bildene *Ryttarinnor* (1991) og *Skvallerbytta* (1991) finnes ifølge Katarina Wadstein MacLeod på Moderna Museet i Stockholm.³⁹ I tillegg er flere av bildene til salgs hos ulike auksjonssteder, som Stockholms Auktionsverk.⁴⁰

Ved å se på ulike kunstauksjonssteders hjemmesider på Internett har jeg altså funnet ut at bildene eller motivene fra *Små Flickor*-utstillingen finnes i flere både ulike og lignende utgaver. Her har jeg funnet en utgave av *Flicka i daladräkt*⁴¹ som er datert 1988 på to ulike auksjonssider, og det er uklart om det er samme bilde eller to ulike utgaver det er snakk om. Jeg har også funnet en versjon av *Pappas flicka* som heter *Pappa barn III*,⁴² som er datert 1990 og kanskje er malt i samme serie som *Pappas flicka*. På en auksjonsside har jeg også funnet omslagsbildet *Vilken hand*,⁴³ og bildet *Väninnor* har jeg lokalisert til salgs hos Stockholms Auktionsverket.⁴⁴ Med tanke på at enkelte av Cronqvists bilder finnes eller kan

³⁸ Dette fikk jeg informasjon om fra Lena Cronqvist selv under en kort telefonsamtale i oktober 2012.

³⁹ MacLeod, s. 93 og 124.

⁴⁰ Bildene som er til salgs, kan bl.a. finnes på følgende adresse på Internett:

<http://auktionsverket.se/auction/contemporary/2011-11-15/search/?q=Lena+Cronqvist> (2/5-2013) og http://www.artnet.com/artists/lena-cronqvist/pappa-barn-iii-KUYcSm39c-0Zc2koS_srKA2 (6/5-2013)

⁴¹ [http://auktionsverket.se/auction/contemporary/2010-11-16/1511-lena-cronqvist-fodd-1938-flicka-i-daladrakt-signer/\(6/5-2013\)](http://auktionsverket.se/auction/contemporary/2010-11-16/1511-lena-cronqvist-fodd-1938-flicka-i-daladrakt-signer/(6/5-2013)) og <http://www.artnet.com/artists/lena-cronqvist/flicka-i-daladr%C3%A4kt-S9mHsmxz3zCmWpkv9R0xKA2> (6/5-2013).

⁴² http://www.artnet.com/artists/lena-cronqvist/pappa-barn-iii-KUYcSm39c-0Zc2koS_srKA2 (6/5-2013)

⁴³ [http://www.artnet.com/artists/lena-cronqvist/vilken+hand%3F-hVCmDXGguDbTue70bShSEA2\(6/5-2013\)](http://www.artnet.com/artists/lena-cronqvist/vilken+hand%3F-hVCmDXGguDbTue70bShSEA2(6/5-2013))

⁴⁴ <http://www.invaluable.com/auction-lot/lena-cronqvist,-fodd-1938,-vaninnor,-signerad-vwp8wrkbry-2-m-78b9eeb653> (30/4-2013)

finnes i ulike utgaver, kan jeg derfor ikke være sikker på at det er den samme utgaven av *Hand i hand* jeg har sett på Samtidsmuseet her i Oslo som det jeg ser i utstillingskatalogen fra Galleri Lars Bohman. Det vil med andre ord si at man ikke kan være sikker på hvilket bilde jeg har sett på Samtidsmuseet i denne motivkretsen. Cronqvist har malt flere utgaver også av andre motiver som ikke er med i *Små Flickor 1990-91*, for eksempel *Flickan i vattnet*.⁴⁵

Når man arbeider med Lena Cronqvist, som ofte maler ulike utgaver av ett og samme motiv, noen ganger gjentar denne prosessen over flere år, blir selvsagt også spørsmålet i hvilken grad de andre motivene/verkene innen samme motivkrets skal spille inn på de bildene jeg jobber med i min analyse. Og er det riktig å trekke inn andre variasjoner av et motiv i forhold til enkelte bilder, mens jeg i forhold til andre ikke gjør det? Det ville blitt altfor omfattende å trekke inn alle de ulike utgaver av et motiv i hvert bilde, men i enkelte tilfeller har disse andre bildene med andre varianter av motivet åpnet opp noen perspektiver som jeg har latt få spille med i min analyse. Dette har vært givende og fruktbart, og jeg lar det stå som eksempler på hvordan en utvidet lesning kan se ut.

⁴⁵ MacLeod, s. 40 og s. 86.

4. Teoretisk innfallsvinkel

4.1. Pablo Picassos *De fyra små flickorna*

Pablo Picasso (1881-1973) skrev i sin virketid som kunstner to surrealistiske dramaer: *Le Désir attrapé par la queue* (*Desire Caught by the Tail*) fra 1940-42 og *Les Quatre Petites Filles* (*The Four Little Girls / De fyra små flickorna*). Det siste finnes i to versjoner, en skrevet i perioden 1947-48 og en i 1952.⁴⁶ Begge tekstene er skrevet på fransk. Disse dramaene er lite kjent og lite spilt, og man kan anta at mye skyldes at de er vanskelig tilgjengelige tekster som krever mye både av regissør, skuespillere og ikke minst publikum. I det følgende vil jeg peke på fremtredende formale og dramaturgiske⁴⁷ trekk ved *De fyra små flickorna* som understreker nettopp dette. Disse trekkene vil jeg bruke i min lesning av Cronqvists bilder. Videre vil jeg knytte dette til Peter Szondis tanker om det moderne dramaet for å understreke de teoretiske kvaliteter ved Picassos drama.

De fyra små flickorna er et drama i seks akter med fire karakterer, fire små jenter, som foregår i en kjøkkenhage. Teksten har ikke noe åpenbart plot, den er ikke-lineær i tidsforløpet, og karakterene er uten navn. Allikevel kan man trekke ut en slags handlingsekstrakt av teksten: Vi kan oppfatte den som de fire jentenes lek i kjøkkenhagen; vilkårlig og full av innfall, hvorav noen settes ut i praksis, andre ikke. Jentene synger, de vil lage teater, de snakker/leker med en dukke, rydder, spiser kake og oppdager hele tiden hagen omkring seg – alt dette i en fragmentarisk, ikke-realistisk blanding. I tillegg får de blant annet besøk av «dödgrävarnas» karneval⁴⁸ og en bevinget hest,⁴⁹ og dramaet avsluttes med at de fire jentene sovner og blir dekket av store, hvite blader mens scenen oversvømmes av blod. Handlingen og sceneanvisningene overskrider altså det realistiske, og det er som om jentene befinner seg i en verden utenfor denne. Det er imidlertid formperspektivet, hvordan fortellingen er konstruert, som vil oppta meg i min analyse. Et nærmere blikk på hvilke formale og dramaturgiske virkemidler Picasso benytter seg av, er derfor relevant.

⁴⁶ O'Brian, Patrick: *Pablo Ruiz Picasso: en biografi*, Forum, Stockholm, 1978, s. 332. Picasso innførte dessuten surrealismen på teatret som scenograf for Ballet Russes i 1917. Nygaard, Jon. *Teatrets historie i Europa. Register. Teaterleksikon*, Spillerom, Oslo, 1993, s. 31. Det er for øvrig uklart hvilken utgave av *De fyra små flickorna* jeg har fått tak i, da utgaven jeg har benyttet i denne oppgaven er en kopi av et teatermanuskript oversatt til svensk.

⁴⁷ Dramaturgi betyr "handlingslære" og er en generell betegnelse på regler og prinsipper for hvordan man bygger opp eller komponerer handling i et drama/en teatertekst. Nygaard, 1993, s. 11.

⁴⁸ Picasso, Pablo, *De fyra små flickorna* (oversatt av Joachim Forsgren), Teaterförlag Arvid Englund AB, s. 13. Ordet «dödgrävare» har to betydninger; det er de som begraver de døde, men det er også en form for bille som lever av andre dyrs kadavre. Dette åpner for en tvetydighet i den svenske teksten. Jeg vet imidlertid ikke hvordan dette ser ut er i den franske originalen. *Svensk-norsk blå ordbok*, Kunnskapsforlaget, Oslo, 1981, s. 52.

⁴⁹ Picasso, s. 16.

Det er ikke noe lineært handlingsforløp i dramaet, og det oppleves som ganske stillestående. Dette skyldes mange ulike forhold, blant annet mangel på fremdrift og kausalforbindelser i hendelsene og innfallene. Det er ingen helhetlig spenningskurve som leder mot et toppunkt i dramaet, ikke noe problem som skal løses eller oppdrag som skal utføres. Dette kommer til syne i dramaets replikker som bidrar sterkt til den stillestående følelsen på flere måter. Replikkvekslingen er gåtefull og ikke konstruert slik vi forbinder med en tradisjonell replikkveksling i dramatikken:

4:e lf Blått, särt, lila, citrongult, pistaschgrönt, apelsingrönt och blått och violett, malva och lila och rött.

2:a lf Min hand är fylld av röster, mitt hår är slingrande snokar i alla färger. Att kamma det. Det glider mellan mina fingrar och tänder bengaliska eldar i varje löv, lossitet med läpparna vid varje slag.⁵⁰

Replikkene beskriver først og fremst hva som skjer her og nå, og de refererer stadig til seg selv, fremfor å fokusere på det lineære/kausaltet og utvikling i tid. En foreslått handling kan også brått forlates for noe annet: Tidlig i dramaet ser jentene en fugl⁵¹ som de sier at de må hjelpe – men dette skjer ikke, de får heller et nytt innfall; å spille teater! Men skjer dette? Slik er dramaet konstruert (sett dette først): Lange beskrivelser av situasjoner, farger og gjenstander som ovenfor, brå kast mellom plutselige innfall, men ingen tydelige grenser mellom start og slutt på handlingene og usikkerhet omkring hvorvidt handlingene skjer eller ikke. Det står med andre ord ganske stille. Replikkene bærer også preg av repetisjoner, som: ”2:a lf Vi är täckta av ljus / 4:e lf Vi är fläckade av ljus / [...] / 1:a lf Jag har förfrusit mig av ljus”⁵² samt en replikk som repeteres flere ganger i stykket: ”Nu är det färdigt, färdigt, färdigt”⁵³ Språket i replikkene har trekk fra poesien, gjentakelsene, ordspill, lydleker osv. Det er også sanger/lyriske tekster med i dramaet.⁵⁴ I sum oppleves både teksten som messende og er med på å gjøre handlingen stillestående. Handlingen kan oppfattes som en serie bilder som uten noen umiddelbart logisk sammenheng er plassert etter hverandre, mer enn en fortelling i en klassisk gjenkjennelig narrativ form.

De fire karakterene er kalt 1., 2., 3. og 4. lilla flickan⁵⁵ og fremstår som mer generelle og ensartede enn som individualiserte enkeltpersoner. Det er ikke beskrevet hvordan de ser ut, slik at vi ikke har noen ytre kjennetegn på dem. Individualiseringen av individene virker altså mindre viktig, og dette kommer også frem i dramaets handling og replikker. I stedet for å

⁵⁰ Picasso, s. 9.

⁵¹ Picasso, s. 6.

⁵² Picasso, s. 6.

⁵³ Picasso, s. 2, s. 3, s. 5, s. 9 og s. 18.

⁵⁴ Picasso, s. 1 og s. 3.

⁵⁵ I den svenske oversettelsen av dramaet er dette gjennomgående forkortet til 1:a, 2:a, 3:e og 4:e lf.

snakke med hverandre, snakker karakterene til, om og forbi hverandre, og replikkene minner mer om sidestilte monologer enn om en dialog: Når 4. jente sier «Kom så hämtar vi vin i krukor och stora fat, allt vin vi kan finna [...]»,⁵⁶ er det ingen av de andre jentene som svarer henne på det eller bidrar til at dette skjer. Siden replikkene bærer mer preg av å være monologer enn dialoger, er det som om karakterene lever i hver sin verden. Replikkene har mer som funksjon å opprettholde hver enkelt av jentene enn å bidra til samhandling, kommunikasjon og alle former for spenning mellom dem. Det er en slags ensomhet i fellesskapet, og ikke engang leseren kan ta ordentlig del i jentenes liv. Kommunikasjonen mellom jentene er nesten fraværende, eller den er veldig statisk, for eksempel preget av at de gjentar hverandre.⁵⁷ Vi får en distanse til karakterene fordi språket er såpass lite realistisk, og det er vanskelig både å identifisere karakterene og å identifisere seg selv med dem. 1. lilla flickan kunne like gjerne vært flicka nr. 2, 3 eller 4 og vice versa. De kunne også like gjerne vært en og samme person. De utvikler seg ikke, det er ingen indre, psykologisk utvikling i individene å spore. Og man kan si at det heller er en dialog mellom jentene og det visuelle/omgivelsene/scenografien enn mellom jentene selv.

Rommet i dette dramaet er enhetlig, siden vi hele tiden holder oss i den aktuelle kjøkkenhagen. De øvrige rekvisitter og scenografiske elementer oppfører seg imidlertid mer uforutsigbart, men samtidig med den største selvfølgelighet, som den vingede hesten, en geit som skal ofres, eller de hvite bladene som dekker de fire sovende jentene til slutt, for ikke å snakke om glasset med rødvin som blir stående på scenene til slutt og er et vitne om en helt annen verden en jentenes – altså kunstnerens, eller forfatterens, verden. Rommet er altså en blanding av realistisk og overnaturlig, men alt er med den største selvfølgelighet.

Som en oppsummerende kommentar til dette dramaet, som kan oppfattes som et stykke kubistisk litteratur, er det relevant å påpeke at dette også er et drama som leker med kjente systemer: Replikken «Nu är det färdigt» (med variasjoner) sies tidlig i dramaet, for eksempel avsluttes første akt med denne, men det er jo ingenting som er ferdig ennå – dramaet har bare så vidt begynt. Dette stiller spørsmål ved når det egentlig er ”färdigt”. På s. 7 synger et par av jentene og leker med rekkefølgen på tonene i do re mi-skalaen: «Do ti la so fa mi re do» (baklengs), og de leker senere med rekkefølgen på tall: «1, 2, 3, 4, 10, 11, 20, 2, 3, 4, 4, 4».⁵⁸ Flere ganger i dramaet benevnes også ulike ting med feil farger: Vår forståelse av kjente

⁵⁶ Picasso, s. 10.

⁵⁷ Picasso, s. 6.

⁵⁸ Picasso, s. 15.

systemer lekes med på ulike måter. Dramaet er en verden hvor alt kan bli noe annet enn det er, og det utvider vår forståelseshorisont for det realistiske, siden et drama også er en sjanger som ikke kun finnes på et papir, men som med sin egenskap av å kunne iscenesettes krever å bli en del av vår egen fysiske virkelighet.⁵⁹ På samme måte leker dramaet med vår forståelse av et tradisjonelt drama er, og det inneholder altså replikker som peker på dets egen karakter av å snu ting på hodet, være annerledes enn vi forventer. En av de første replikkene i dramaet er «Låt oss leka så det gör ont»,⁶⁰ og denne leken gjør vondt for leseren også, som hele tiden jobber for å forstå, men alltid kastes ut i noe nytt og uventet.

Disse sentrale trekkene; dramaturgi, karaktertegnning og forholdet mellom virkelighet og fantasi (verdenssyn) ved dette dramaets form kan knyttes opp mot Peter Szondis teori om det moderne dramaet og Lena Cronqvists bildeverden.

4.2. Peter Szondis *Det moderne dramaets teori*

De fyra små flickorna kan betraktes som et moderne drama i dets ytterste konsekvens, sett ut fra det som er kjent som Peter Szondis (1929-1971) teori om det moderne dramaet. *Theorie des modernen Dramas / Det moderne dramaets teori* er Szondis doktoravhandling fra 1956 som siden er blitt en mye brukt bok i teatervitenskapen. Szondi belyser ulike typer dramatiske tekster fra tiden 1880 til 1950, og påpeker en del trekk ved disse både innholdsmessig og formmessig.⁶¹ Szondis tanker springer ut av det tradisjonelle skillet mellom lyrikk, epikk og dramatikk som adskilte sjangre innen dikterkunsten, som han hevder har vært bestemt av hvilke temaer en forfatter vil belyse.⁶² På 1800-tallet hadde rendyrkingen av de ulike sjangrene for dramatikkens del kulminert i *la pièce bien faite* (the well made play), en slags «ultimat» dramatikkform. Her var form og innhold finurlig snekret sammen for å utgjøre en komplett helhet ut fra en kausal dramaturgi, og både karakterer, setting og plot var gjenkjennelige og tydelig tegnet.⁶³ I løpet av 1800-tallets slutt oppløses en slik karakteristisk

⁵⁹ Annabelle H. Melzer hevder at den tidlige 1900-talls-surrealismen manifesterer seg i tekst mens det er dadaismen som har sitt uttrykk i denne tidens scenekunst, slik at det egentlig ikke finnes noen surrealistisk scenekunst i denne tiden. Melzer, Annabelle Henkin: *Dada and Surrealist Performance*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1994, s. xiv.

⁶⁰ Picasso, s. 1.

⁶¹ Szondis tekstmangfold og eksempelmateriale er såpass stort at det nærmest kan oppleves litt eklektisk.

⁶² Szondi, Peter: *Det moderna dramaets teori. 1880-1950*, (oversatt av Kerstin Derkers), Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1972, s. 7-8.

⁶³ En av teaterhistoriens rendyrkere av denne dramaformen var Eugene Scribe, som fra 1800-tallets begynnelse komponerte sine dramaer ut fra et tydelig handlingsforløp med «en gjennomarbeidet intrige som er logisk og raskt gir tilskuerne oversikt over hva som har hendt og hva som vil skje.» Nygaard, Jon: *Teatrets historie i Europa. Del 2. Teatret fra 1750 til 1900. Det offisielle teatret*, Spillerom, Oslo, 1992, s. 122.

form som la pièce bien faite og lignende dramaturgiske oppbygninger ved at dramaet begynner å ta opp i seg lyriske og episke trekk, og Szondis teori peker spesielt på at disse skarpe sjangerskillene mellom episke, lyriske og dramatiske tekster oppløses fra og med det sene 1800-tallets dramatik, og siden gir seg ulike uttrykk i teatertekster frem til 1950-tallet.⁶⁴ Dramaet går fra å være en tekst som er uløselig knyttet til tiden, stedets og handlingens enhet,⁶⁵ med dialogen som teksttype eller medium⁶⁶ til å være en tekst som er løsere i strukturen, blander seg med trekk fra lyriske og episke tekster, noe som blant annet danner flere nye typer dramaturgi. Szondi hevder at det er innholdet som styrer formen, og at sprengingen av grensene handler om at et nytt innhold og nye temaer i dramatikken krever en ny form.

Szondi deler inn prosessen omkring dramaets krise i tre stadier eller deler: *Krisen* (som betegner de første dramaene fra sent 1800-tall som bryter med den lukkede formen), *redningsforsøk* (dramaer fra samme tid hvor den tradisjonelle spenningen på ulike måter forsøkes opprettholdt) og *løsningsforsøk* (nye dramatiske former fra omkring 1900 og senere hvor krisens tidlige forsøk utvikles og dyrkes). Her vil jeg i hovedsak fokusere på dramatikken fra krisen og løsningsforsøkene fordi Picassos drama best kan passe inn her.

Dramatikerne som ifølge Szondi skaper krisen med sin dramatik omkring 1880, er Henrik Ibsen, August Strindberg, Anton Tsjekhov, Maurice Maeterlinck og Gerhart Hauptmann.⁶⁷ Disse utfordrer den klassiske dramasjangeren på ulike måter som senere utvikler seg i ulike nye dramasjangre. Her vil jeg trekke frem Strindberg og de formale grepene han gjør i forhold til dramasjangeren. Dette både fordi Cronqvist har jobbet med Strindbergs *Ett drömspel*, men også fordi endringene som skjer i Strindbergdramaet får virkninger inn i den surrealistiske dramatikken slik vi ser den hos Picasso, og også lar seg spore i min egen bildelesing. Strindberg jobber for det første ofte med stasjonsdramaet i sin sene dramaproduksjon, (bl.a. *Till Damaskus* (1898-1904) og *Ett drömspel* som bryter med stedets enhet og flytter handlingen fra ett sted til flere, og hvor det ikke alltid er noen logisk forklaring på

⁶⁴ Szondi, s. 8. Szondi hevder at endringen i form oppstår er fordi dramaet får en ny tematikk og at form og innhold alltid henger sammen.

⁶⁵ Dette bygger på Aristoteles' dramaturgi slik den er nedfelt i hans *Poetikken*. Dette dramaturgiske prinsippet ble videreført i klassisismens dramaer frem til de nevnte bruddene med det som dukker opp utover 1800-tallet. Prinsippet kritiseres imidlertid allerede på slutten av 1700-tallet. Nygaard, 1993, s. 11.

⁶⁶ Szondi, s. 16.

⁶⁷ Hos Ibsen trekkes den retrospektive teknikken frem, hvor det nåtidige handlingsforløpet brytes av tilbakeblikk som kun kan formidles via det episke (karakterenes egne fortellinger om det fortidige). Tsjekhov og Ibsen trekkes ikke frem som formeksperimenterende, mens Strindberg og Maeterlinck gjør det. Szondi, s. 18 ff. Et resultat av dette, som Szondi riktignok ikke belyser, er at tiden blir et fragmentarisk lappeteppe biter av da og nå fremfor en uavbrutt lineær handlingsgang.

forflytningen mellom stedene. Men dette er også dramaer hvor Strindberg flytter handlingen fra et ytre til et indre plan hos karakterene. Hovedpersonen og dennes subjektive blikk på verden er dramaets hovedhandling, og dramaets omgivelser like gjerne kunne være hovedpersonens indre liv.⁶⁸ Handlingens enhet blir til jegets enhet,⁶⁹ og tid og rom i tradisjonell ytre forstand opphører. Dette åpner for en mindre logisk struktur i handlingen og for at karakter, plot og setting skifter plass, og at alle disse faktorene kan anta former vi i et mer realistisk teater ikke er vant til å se. I tillegg kommer Szondi i sin analyse av flere Strindbergstykker inn på at replikkene er mer episke og i større grad står for seg selv enn skaper bånd mellom karakterene. Slik kunne dialogene like gjerne vært sagt av en og samme person (i f. eks. *Stora landsvägen* (1909)), og språket i replikkene er sterkt preget av poesi. Alle disse trekkene kan vi finne i videreutviklet form i Picassos drama.

Szondi har også flere eksempler på stykker av de samme dramatikerne der han hevder at den klassiske dramaformens karakteristiske trekk forsøkes bevart. Her trekker han frem naturalismen, enakteren, konversasjonsstykket og bruken av det trange rommet.⁷⁰ Her beholdes den gamle logiske, kausale strukturen, dialogformen og spenningen mellom karakterene i en drivende situasjon, men tematikken skiller dem allikevel fra det klassiske dramaet. Redningsforsøkene er preget av en blanding av det nye og det gamle, kan man kort si. Det meste relevante her for min bildeanalyse er bruken av det lukkede rom.

Blant løsningsforsøkene, som kan beskrives som ulike måter å videreføre de eksperimenterende trekkene fra krisen på, kommer Szondi inn på hele ni ulike sjangre innen dramaformen og omtrent like mange dramatikere. Surrealismen (og heller ikke dramatikerne Picasso) er overraskende nok ikke nevnt blant disse, men det er ganske innlysende at de har sin plass her. Blant Szondis eksempler kan nevnes ekspresjonistisk teater, episk teater, skuespill om dramaets umulighet, politiske revyer, og bruk av montasjer.⁷¹ Felles for alle disse er imidlertid det endelige bruddet med et innlevelsbasert psykologisk-realistisk teater basert på den klassiske definisjonen av dramasjangeren. Men Szondis teori er i seg selv en montasje av eksempler, og man må velge sine fokuspunkter og nøste opp de røde trådene og skape en ny montasje. Kunsten unnslipper til stadighet kunstteoriene, og i tilknytning til Picassos drama er det flere separate poenger hos Szondi som er treffende, samtidig som han

⁶⁸ Szondi, s. 37.

⁶⁹ Szondi, s. 37.

⁷⁰ Szondi, s. 66-83.

⁷¹ Blant de andre løsningsforsøkene nevner Szondi jegdramatikk, indre monolog, regissøren som forteller, skuespill om tiden og om hukommelsen. Szondi, s. 5. Det er altså et veldig stort og variert materiale med dramatikk Szondi bruker for å belyse sin teori.

heller ikke sier alt. Her vil jeg trekke frem nettopp montasjen, i tillegg til ekspresjonismen, den politiske revyen og Brechts Verfremdungsteknikk, som alt kan sies å være forgreninger av Strindbergdramatikken og kan knyttes til surrealismen. Szondi hevder at ekspresjonistiske dramaer er en direkte videreføring av Strindbergs stasjonsdramaer., hvor subjektiviteten blir mer ekstrem, individets ensomhet blir sterkere og den fremmede omverdenen enda mer fremmed.⁷² Mennesket er her en abstrakt størrelse.⁷³ Dette kan vi kjenne igjen i Picassos drama. Bruckners *Die Verbrecher* bruker Szondi til å vise hvordan fem parallelle men samtidig separate handlinger som er uavhengige av hverandre, utgjør et montasjeaktig drama sammensatt av ulike selvstendige biter, eller vi kan også si bilder, da montasjeteknikken ifølge Szondi tilhører malerkunsten.⁷⁴ Dette relaterer han også til Strindbergs sene stykker. Brechts Verfremdungsteknikk (eller distanseringsteknikk) er knyttet til hans episke teater og er dramatiske virkemidler som både forhindrer publikum og skuespillere i innlevelse og identifikasjon med situasjon og karakterer.⁷⁵ I forbindelse med den politiske revyen kommer Szondi inn på bruk av film og sammensetning av ulike medier i en montasje.⁷⁶ Sammenligner man disse dramaene eller trekk fra dem, med Picassos *De fyra små flickorna*, ser man at Picassos drama stiller seg i denne tradisjonen med trekk fra flere av de nevnte dramaene. Det er allikevel mange trekk ved surrealismen som uteblir i denne teorien og som *De fyra små flickorna* selv får representere.

Peter Szondis definisjon av det moderne dramaet er avhengig av definisjonen av det klassiske dramaet, og han definerer det klassiske dramaet veldig strikt. Det finnes andre definisjoner av et drama.⁷⁷ Dette er blitt fremhevet blant annet av Michael Hays og Gert Mattenklott i kritiske men positive artikler om Szondis teori.⁷⁸ Szondi tenker svart hvitt, hevder de også,⁷⁹ men det

⁷² Szondi, s. 84-86.

⁷³ Szondi, s. 87.

⁷⁴ Szondi, s. 98-101.

⁷⁵ Blant de mange kriteriene for det episke teatret (satt opp imot det klassiske dramaet) er at det forteller, ikke kroppsliggjør, et hendelsesforløp, det formidler kunnskap, ikke opplevelser og hendelsene forløper i kurver, ikke lineært som i det klassiske dramaet. Szondi s. 93-96.

⁷⁶ Szondi, s. 91.

⁷⁷ Blant de ulike definisjoner av teater og drama nevner for eksempel Gert Mattenklott at Szondi ikke tar høyde for dramaet som sosiologisk størrelse og at innhold og form ikke heller trenger å ha et slikt en-til-en-forhold som Szondi påpeker ved at endring av form er et resultat av endring av innhold. Mattenklott, Gert: "For Theatre, the Drama is the Libretto", i: Hays, Michael (red.): Boundary2, vol XI, No. 3, Spring 1983, State University of New York at Binghamton, s. 57. Michael Hays påpeker at definisjonen av det moderne dramaet hos Szondi gjøres ved at det beskrives som motsetningen til noe annet. I sin beskrivelse av det moderne dramaet opererer Szondi altså med at den historiske utviklingen baserer seg på, eller manifesterer seg i forskjeller. Hays, Michael: «Drama and Dramatic Theory: Peter Szondi and the Modern Theater», i: Hays, Michael (red.): Boundary2, vol XI, No. 3, Spring 1983, State University of New York at Binghamton. s. 70. Szondis måte å dele inn de aktuelle kategoriene på, er altså kun én måte av mange å gjøre det på.

⁷⁸ Her sikter jeg til de to artiklene jeg har referert til ovenfor.

å sette to ting opp mot hverandre er en måte å forholde seg til verden på som vel de fleste mennesker kjenner seg igjen i. Vi leser jo gjerne med gjenkjennelighet for øyet, vi tar utgangspunkt i noe kjent og fast, som så revideres ved at vi møter noe annet. Dette prinsippet er viktig for min lesning – vi har i alle fall to modeller: en lukket og en åpen narrativ, og disse to modellene er virksomme i lesningen av Cronqvists bilder. Del tre her viser i et narrativitetsspørsmål hvor Szondis klassiske og moderne drama står i forhold til hverandre, og også her opererer man med en standard og dennes motsetning (prinsippet brukes altså som vi snart skal se, etter Szondi også). Det er for øvrig interessant hvordan Szondis kategorier nærmest fremstilles som utvendige trusler og utilsiktede angrep på dramaet, mens sannheten vel er at forfatterne må ha hatt en bevissthet omkring tradisjonen og hvordan de stiller seg i forhold til den, samt har et poeng med sine formale endringer av sjangeren. I dag vil man kanskje heller se på den påståtte krisen som en utvikling av dramasjangerens alternative iboende muligheter.

4.3. Etter Szondi – noen begreper og definisjoner

Peter Szondis dramateori ble utgitt i 1956, og Picassos drama ble ferdigstilt i 1948. Det sier seg derfor selv at det er mye som har skjedd etter den tid både innen dramateori, narratologi og all form for kunstutøvelse. Det er derfor relevant å først se på noe nyere forskning på begrepene *narrativ* og *dramaturgi*, som er viktige begreper for min lesning, både fordi jeg bruker dem, og fordi de tar opp i seg både karakterer, rom/setting og plot. Og selv om Szondi peker på en del sentrale ting innen dramaturgi og fortellerteknikker, benytter han seg aldri av begreper som narrativ og plot, for eksempel.

Det er mange ulike definisjoner av narrativ/fortelling, og definisjonene er styrt av mange forhold. Blant disse finner vi hvilket teoretisk paradigme man forsker innenfor, hvilket materiale man jobber med og hvilken tid materialet og en selv befinner seg i. Narrativen er en sentral form både innen litteratur, film, teater og bildekunst, og det sier seg selv at ulike medier/uttrykk trekker frem, belyser og benytter seg av ulike sider ved fenomenet.

Definisjoner og materiale vil alltid påvirke hverandre gjensidig, som vi snart skal se. Begrepet dramaturgi er tett knyttet opp til narrativ-begrepet, men brukes i utgangspunktet spesifikt om

⁷⁹ Mattenklott, s. 55. Szondi har dessuten et hegelsk historiesyn, hvor historien og historiens utvikling manifesterer seg i forskjeller. Hays, s. 70.

hvordan fortellinger i dramatisk form er bygd opp.⁸⁰ Men også dramaturgibegrepet har utvidet sitt bruksfelt, og blir for eksempel knyttet til performance-sjangeren innen bildekunsten.⁸¹ Og mens den klassiske og tradisjonelle dramaturgien ofte har vært et redskap for å konstruere veldreide, og godt oppbygde fortellinger for scene og film, har den senere tids dramaturgiske studier også tatt for seg «teaterforestillinger og filmer som overhodet ikke formidler en fattbar historie (eller som kun i liten grad kan sies å inneholde en historie) [...]»⁸²

Som vi så tidligere, støtter Cronqvistforskeren Katarina Wadstein MacLeod seg på en definisjon av narrativen fra filmteorien. Å benytte seg av en definisjon fra dette forskningsfeltet i forhold til narrativ bildekunst kan være fruktbart fordi dette, slik som andre visuelle medier, bærer preg av noe tverrmedialt; tekst og bilder, samtidig som det dramatiske og dramaturgiske perspektivet er noe det har felles med produksjoner for film og TV. Disse mediene påvirker i stor grad oss som lever i dag og vår forståelse av narrativer, siden vi (kan velge å) omgås dem flere ganger daglig. Men fordi Wadstein MacLeods definisjon er litt kortfattet, vil jeg belyse mitt poeng med en annen definisjon fra samme forskningsfelt.

Medieforskeren jeg her vil vise til, er Nick Lacey, og om narrativen skriver han:

” What distinguishes narrative from other forms is that it presents information as a connected sequence of events. The most basic narratives are linear sequences which could be represented as A,B,C,D,E or 1,2,3,4,5. Moreover, this sequence is not random; it is structured logically. Most narratives structure their sequences causally: each event logically follows on from the previous one; each event causes the next one.”⁸³

Dette minner om den lukkede dramaformen, eller the well made play, som Szondi snakker om. Og denne formen brukes i tradisjonelle, kommersielle dramaformer. I sin videre grunnleggende beskrivelse av narrativen, sier Lacey videre at narrativens sekvensform består at en story og et plot. Han sier: «Story is what happened in life, the plot is how the author presents it to us».⁸⁴ Storyen er det som egentlig har skjedd i kronologisk rekkefølge. Begrepet plot betegner derimot hvordan dette er strukturert og fortalt, og her kan begivenhetenes gang struktureres om og alle tradisjonelle forventninger til en narrativ rokkes ved. Dette skaper det Lacey kaller *alternative narrative structures*.⁸⁵ Dette gjelder i forhold til det Lacey kaller

⁸⁰ Innen teaterteorien snakker man heller om dramaturgi og ikke om narrativer i like stor grad, men dramaturgi er et narrativt grep eller en måte å strukturere storyen på.

⁸¹ Evans; Michael: *Innføring i dramaturgi. Teater. Film. Fjernsyn*, Cappelen Akademisk Forlag, Oslo, 2006, s. 17.

⁸² Evans, s. 17.

⁸³ Lacey, Nick: *Narrative and Genre. Key Concepts in media Studies*, MacMillan Press LTD, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, 2000, s. 13-14.

⁸⁴ Lacey, s. 18.

⁸⁵ Lacey, s. 121-122.

alternative narrative strukturer, som han blant annet eksemplifiserer med kunstfilmgenren (1960-tallet), hvor man leker med de tradisjonelle regler og kjennetegn for narrativer.⁸⁶ Men narrativen er ikke kun noe som eksisterer på papiret, det er like mye en forestilling vi som mennesker har, eller noe vi selv produserer:

”Narratives do not exist only in texts, they need readers to (re)create them. Because narrative exists in time, the reader, using the cause-effect structure, engages in two forms of prediction in order to make sense of the text (existence and process).”⁸⁷

Dette er et sentralt punkt når det kommer til nettopp de alternative narrative som viker fra den tradisjonelle, logiske narrativformen Lacey først skisserer opp. Når det kausale og logiske i den narrative strukturen oppløses, må nemlig leseren eller betrakteren selv skape dette. I sin beskrivelse av narrativen gjør Nick Lacey det samme som Szondi: han setter opp en lukket grunnform for narrativen som utfordres av en mer åpen form. Dramaformen som Peter Szondi sporer opp kimen til og som Picassos *De fyra små flickorna* setter i scene, er nå altså nærmest blitt konvensjon, og oftere brukt av enkelte medier, som film og roman enn andre. Vi finner fortsatt narrativer på film, teater, TV og i bøker som følger tradisjonell definisjon, samtidig som leken med denne konvensjonen selv har blitt konvensjon. Denne spengingen av tradisjonelle rammer både narrativ- og dramaturgimessig, eller dette spennet mellom det tradisjonelle og det sprenkte, er sentralt og legger føringer for min lesning av Cronqvists malerier. I min lesning er Laceys poeng med at betrakteren skaper narrativen relevant, samt forholdet mellom den tradisjonelle og den sprenkte narrativformen. Laceys begreper og definisjoner er med på å plassere drama og teori i en større tradisjon for narrativer som hjelper meg i min beskrivelse og analyse av bildematerialet. Dette synet på oppbyggingen av en narrativ preger min lesning av både Picassos drama, Szondis teori og Cronqvists bilder. Som vi ser, er ikke Lacey opptatt av karakterer og setting eller rom i sin definisjon, og han snakker heller ikke om tiden stedets og handlingens enhet slik Szondi gjør. Lacey er derimot opptatt av struktureringen av disse fenomenene,⁸⁸ og i min analyse av Lena Cronqvists bilder vil alle disse faktorene være viktige deler i min helhetlige lesning.

⁸⁶ Faktorene man leker seg med i den alternative narrativen, er den klassiske narrativens lineære tidsforløp, den fortettede spenningen, det sannsynlige i valg av tid og sted og de logisk-psykologisk tegnede karakterene. Lacey, s. 121-122.

⁸⁷ Lacey, s. 103.

⁸⁸ Lacey, s. 14 ff.

DEL II: Lena Cronqvists malerier lest som et billedrama

5. Skisse til et handlingsforløp

Utstillingskatalogen, som jeg i det følgende vil kalle Cronqvists *billedrama*, består av 13 malerier, eller på teaterspråket: 13 scener.⁸⁹ I tillegg kommet et maleri på omslaget, kalt *Vilken hand*. De 13 øvrige maleriene/scenene heter *Flickor, katt och föräldrar, Flickor och katt, Flicklek, Pappas flicka, Väninnor, Rytтарinnor, Flicka i rött, Flicka i daladräkt, Flickor och katter, Hand i hand, Flickor i vattnet, Rida ranka* og *Skvallerbytta*. Alle bildene er malt med tempera/olje på lerret, og samtlige av bildene bortsett fra to er like høye som en liten jente. De varierer imidlertid mellom å være 144 og 150 cm i høyden og fra 89 til 117 cm i bredden. To av bildene er mindre enn de andre, bilde nr. 8 og nr. 13 som er henholdsvis 43 x 39 cm og 39 x 34 cm.⁹⁰ De fleste titlene (bortsett fra fire) spiller altså direkte på ”flickan”, og hun opptrer i ulike settinger eller rom. Bildene er malt i tidsrommet 1990-91, men er ikke plassert kronologisk i katalogen.⁹¹ Et utdrag på tre sider av Picassos drama rammer inn rekken av bilder: Vi finner tre sider (på svensk) foran i katalogen og de samme tre sidene (på fransk) bak i katalogen, som rammer inn bilderekken.

Jeg vil nå, som et utgangspunkt for alle mine videre analyser, gjøre en helhetlig lesning av Cronqvists billedrama med vekt på det jeg anser å være billedramaets handlingsforløp. La oss starte helt på begynnelsen, med omslagsbildet som heter *Vilken hand*. Dette vil jeg kalle et signalbilde fordi det peker ut flere av billedramaets hovedretninger: For det første ser vi her en av dramaets hovedpersoner; den eldste av to jenter, som er kledd i røde klær og har rød sløyfe i håret.⁹² I tillegg signaliserer bildets tittel noe mer: *Vilken hand* sikter nemlig til leken «Hvilken hånd vil du ha?», der man gjemmer noe i hendene bak ryggen, spør noen hvilken hånd han/hun vil ha, og den som blir spurt, velger enten høyre eller venstre hånd. Så får man enten noe fint, noe rart eller ikke noe i det hele tatt. Bildet viser oss altså en lek som handler om å gjette seg til noe som er skjult, og jeg leser bildet som at det er barnet som styrer leken.

⁸⁹ I oppgaven vil jeg bruke termene maleri/bilde/scene litt om hverandre når jeg omtaler Cronqvists aktuelle kunstverk, men som oftest omtaler jeg dem som bilde eller maleri.

⁹⁰ I utstillingskatalogen, som er i A5-format har de største bildene mål på ca. 10x14 cm., og de to minste bildene måler ca. 7,5x8,3 cm. De ulike bildenes eksakte mål er spesifisert i oppgavens appendiks med faksimiler av bildene fra katalogen, s. 68-75. .

⁹¹ Dramaturgien i katalogen er altså komponert ut fra andre prinsipper enn produksjonsprosessens kronologi, og fortellingen som utspiller seg i katalogen, er dermed ikke identisk med kunstnerens malerprosess i tid. Det har heller ikke lyktes meg å finne ut om rekkefølgen i katalogen svarer til rekkefølgen i utstillingen. Sekvensen til slutt skulle imidlertid tyde på at man har valgt å tenke helhet i produksjonen av katalogen, siden det er fem bilder etter hverandre med samme setting som ender i et dramatisk høydepunkt.

⁹² Jf. *Då. En bok för förelldrar*, omtalt i kap. 2.1.

Her leker barnet leken med en katt og en hund, som ikke er i stand til å uttale hvilken hånd de vil ha. I tillegg til å være en gjettelek, blir dermed også leken en rollelek hvor den lille jenta tillegger dyrene egenskaper som passer inn i hennes prosjekt, som om hun var lekens regissør. Leken i dette bildet kan vi relatere til de fire jentenes leking i Picassos drama, som er et gjennomgående tema der. En av replikklinjene fra dramaet som også er sitert i utstillingskatalogen, er: «Låt oss leka så det gör ont».⁹³ Og leken som starter i katalogens omslagsbilde, kan knyttes til leken i katalogens siste bilde som jeg senere vil komme tilbake til, hvor leken har blitt (v)ond. Omslagsbildet peker altså på en rekke sentrale momenter som vil dukke opp i min videre lesning av billedramaet.

Jeg forlater foreløpig nærlesningen av enkeltbilder for å gå inn på billedramaet som helhet og skissere opp en mulig handlingsgang og finne en rød tråd. Dette gjør jeg ut fra enkle, konkrete observasjoner jeg har gjort i bildene.⁹⁴ Ut fra det helt konkrete vi ser i billedramaet, kan vi si at Cronqvists drama handler om to jenter (dramaets *karakterer*), en liten og en stor, og hva de gjør utendørs og innendørs (dramaets *rom*). Bildene er figurative og malt i klare farger, og situasjonene er enkle og lette å oppfatte. Dramaet åpner med at foreldrene forlater de to jentene i første bilde. De går ut av bildet som to skygger i bakgrunnen mens de to jentene står igjen fremst i bildet på en gressbakke foran et vann eller en elv. Vi følger så de to små jentenes selvstendige liv, handlinger og oppdagelser i flere av de ulike scenene: De leker, både med katter (1, 2, 9, 11), en bamse (11), en lekehest (6), en dukke (5,7) og hverandres kropper (3). Dette er altså et drama som handler om lek. De to jentene befinner seg både ute og inne, og de har et forhold til dyr, til naturen og til de voksne, som iblant dukker opp som skygger i bakgrunnen (1,7). Mens de ni første bildene hopper mellom ulike situasjoner som først foregår utendørs og så innendørs, danner de fire siste bildene i katalogen en egen sekvens der de to hovedpersonene befinner seg ute i havet. Denne bildesekvensen har en stigende dramatisk intensitet; først går de to jentene hånd i hånd i vannet (10), så leker med en katt og en bamse (11), deretter sitter den yngste på den eldstes rygg (12) og til slutt ser den eldste ut til å drukne den yngste (13). Dette er dramaets mest dramatiske høydepunkt og avslutning. Her har den tidligere så harmoniske leken begynt å bli voldsom og farlig, men det ender med et uavklart resultat, og betrakteren blir overlatt til uvissheten om utfallet.

⁹³ Picasso, s. 1.

⁹⁴ Bildenes nummer/plassering i utstillingskatalogen settes i denne skisseringen som tall i parenteser når de henvises til i oppgaven.

Dette dramaet kan i tillegg til å handle om en lek som utarter til det vonde, også leses som en fortelling om løsrivelse fra foreldrene, om hva som skjer når de går og overlater livets scene til de små jentene. Det er også et drama om forholdet mellom de to jentene; om deres samhold i alle tingene de gjør, som til slutt får sitt dramatiske høydepunkt i det siste bildet. Mine kommende bildelesninger vil være basert på denne grunnfortellingen jeg finner i dramaet, som er en fortelling om lek og rollespill, identitet og frihet/ufrihet i to små jenters selvstendige oppdagelse av verden.

Lesningen er gjort ut fra trekk ved bildene som skaper en rød tråd i dette bildedramaet. I tillegg dukker det opp bilder der historien om de to jentene kan synes fraværende, eller brytes på andre måter. Her er det hull som betrakteren selv må fylle ut. Å skrive en oppsummerende handlingsgang av dette dramaet oppleves i sin helhet på samme måte som å skrive om Picassos drama: Det er fragmentert, det er mange usikkerheter, det er mange tråder man selv må nøste sammen som betrakter, og man føler ikke at man helt klarer å fange dramaet, selv om man også har en følelse av at det er der og at det foregår noe. Bildedramaet har en stadig unnslippende handling som til slutt bare løser seg opp og forsvinner, slik Picassos drama gjør. Vi kan også se det som et episodisk drama eller et montasjedrama,⁹⁵ siden alle de ulike bildene viser opp en ny scene eller situasjon uten noen overgang eller tydelig forbindelse mellom dem, og den konkrete handlingslinjen er vanskelig å få tak i. Denne unnslippende karakteren til bildedramaet er også noe av dets poeng og grunnen til min interesse for å lese bildene slik. Det er en fortelling som stiller spørsmål ved seg selv som fortelling. Nettopp dette er denne typen fortellings kvalitet og poeng – en egen sjanger eller teksttype.

Om vi går tilbake til åpningsscenene i bildedramaet, *Vilken hand*, og den leken eller gåten dette bildet tegner opp for oss, kan vi kanskje si at dette bildet også peker på Cronqvists drama som en lek eller gåte som betrakteren blir stilt overfor. Det er et drama som gjemmer noe mer enn det vi umiddelbart kan se, og som derfor må undersøkes. Det er denne gåten jeg vil undersøke nærmere i min følgende analyse av bildedramaets dramaturgi, dets karakterer, rom og plot. Men aller først vil jeg altså foreta en nærmere studie av bildedramaets dramaturgi.

⁹⁵ Szondi, s. 91 og s. 98-101.

6. Bildedramaets dramaturgi

6.1. Kontinuitet og brudd

Det er altså trekk ved dette bildematerialet som vi kjenner igjen fra et klassisk drama eller en tradisjonell narrativ. De signaliserer at dette er noe som handler om noe eller noen på en fortellende måte: Det er en tydelig åpning, det er en kontinuitet i hvilke personer vi følger og hvor de befinner seg, det er islett av en narrativ spenning, som i den nevnte avslutningssekvensen i vannet. Samtidig er det mange «forstyrrelser» og brudd i fortellingen som gjør at det å lese en sammenheng ut av dette bildematerialet krever at betrakteren selv strukturerer og skaper sammenheng ut fra de nevnte trekk ved maleriene.⁹⁶ Vi følger altså Nick Lacey's påstand om at den lineære narrativen like mye er en struktureringsmodell i betrakterens/leserens eget hode som noe som finnes eksplisitt i materialet selv (se kapittel 4.3.). Dette er særlig fordi bildene ikke gjenforteller en på forhånd gitt fortelling (som i Giotto's tidligere omtalte bibelmotiver), men er friere i forhold til sitt litterære forelegg og slik skaper en selvstendig fortelling. Jakten på det narrative, her knyttet til dramasjangeren, handler i en bruddfylt tekst som dette, om en jakt på kontinuitet eller en sammenheng, for å fortsette å følge Lacey.

I det følgende vil jeg se på hvilket struktureringsgrep som bidrar til følelsen av kontinuitet og brudd i narrativen i disse bildene.⁹⁷ Dette kontinuitet-bruddprinsippet vil jeg se på ut fra elementene *karakterer* og *rom* som danner sentrale fokuspunkter i dette bildedramaet. Vi kan dermed få en dramaturgi som ser slik ut, og som vil være sentral for min videre analyse. Jeg har satt det hele opp i en tabell for å gjøre det tydeligere.

⁹⁶ Man søker ofte å skape sammenheng i denne typen av narrativer, samtidig som at problemet med å gjenfortelle handlingen er som som karakteriserer denne typen narrativ. . Det ser man for eksempel i lesninger av litteratur som er skrevet med det for øye nettopp å være fragmentariske og vanskelige å gripe, at lesere, kritikere og forskere hele tiden søker den røde tråden og det som må være den egentlige fortellingen – som de riktignok selv konstruerer hele veien. Dette er et sentralt poeng i Hilde Slåtto's hovedoppgave om romanen jeg nevnte i innledningen *Wide Open* av Nicola Barker, *Sammenheng, dissonans og oppløsning lest i lys av dobbeltgjengermotivet. En lesning av Nicola Barkers roman Wide Open*, Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, NTNU, 2004. Slik kan denne dramatiske lesningen av Cronqvists bilder stille seg i en tradisjon av lesning av en viss type litterære tekster. Forskjellen mellom lesningen av bildedramaet og litteratur med samme narrative form er gjerne at denne litteraturen er bevisst konstruert slik, mens det i forhold til Cronqvist ikke kan påvises at det ligger slik bevisst konstruksjon til grunn for strukturen i katalogen. Her er en slik lesemåte påført materialet av meg etterpå.

⁹⁷ Mulighetene for å skape struktur, rekkefølge og sammenheng i dette materialet er mange og gir ulike resultater basert på hvilke trekk ved maleriene man fokuserer på. Vi kan lage lignende strukturer basert på titler, fargebruk osv. Å ta utgangspunkt i karakterer og rom er gjort fordi dette er elementer jeg vil belyse spesielt videre i min oppgave.

LENA CRONQVISTS BILDEDRAMA *SMÅ FLICKOR 1990-91*

| <u>Bilde</u> | <u>Karakterer</u> | <u>Rom</u> |
|---------------------|--------------------------|-------------------|
| 1 | Hovedpersoner | Ved vann |
| 2 | Hovedpersoner | Ved vann |
| 3 BRUDD | Andre jenter? | Inne |
| 4 BRUDD | Annen jente? | Inne |
| 5 | Hovedperson x 2 | Inne |
| 6 | Hovedpersoner | Inne |
| 7 | Hovedperson | Inne |
| 8 BRUDD | Annen jente? | Inne |
| 9 | Hovedpersoner | Ved vann |
| 10 | Hovedpersoner | I vann |
| 11 | Hovedpersoner | I vann |
| 12 | Hovedpersoner | I vann |
| 13 | Hovedpersoner | I vann |

Vi følger altså to gjennomgangsfigurer gjennom de fleste scenene, og dette skaper kontinuitet. I noen scener kan det være at vi ser noen andre jenter, og dette skaper brudd i fortellingen. Samtidig ser vi at settingen er strukturert i en helhetsskapende form: Ute, ved vann (bilde 1 og 2), inne i lyst rom (bilde 3 til 7) og ute ved/i vann (bilde 8 til 13). Det er altså en handling som utspiller seg ute, inne og ute i en kiastisk form.⁹⁸ Den kiastiske formen skaper en helhetsfølelse, siden den starter og slutter på samme sted. Hovedpoenget er at det er en form som snus på midten. Strindbergs dramatrilogi *Till Damaskus*, som er dramaer i samme stil som *Ett drömspel*, har samme kiastiske komposisjonsform med hensyn til rom, men i en mer detaljert form.⁹⁹ Men det er også enkelte brudd i bruken av rom, med brå og ikke på forhånd varslede forflytninger mellom utendørs- og innendørsscener.

⁹⁸ Kiastisk form eller kiasme defineres som en «retorisk ordstillingsfigur som innebærer at et ledds syntaktiske og/eller semantiske figur blir gjentatt i speilvendt form, en omvendt parallellisme [...]. Omsluttende rim som følger strukturen abba kalles også kiastiske rim.» Lothe, Jakob, Refsum, Christian, Solberg, Unni: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget, Oslo, 1998 s. 122.

⁹⁹ I *Till Damaskus* er den kiastiske formen dannet av hovedpersonenes vandring gjennom ni stasjoner; «Gathörnet», «Hos Läkaren», «Hotellrummet», «Vid Havet», «På Landsvägen», «Vid Hålvägen», «I Köket», «I

Bruddene er altså skapt tydelig og enkelt; det dreier seg om brå skifter av rom og/eller karakterer. Mens gjentakelsene bekrefter at det er en forbindelse eller en sammenheng i materialet, og skaper en forventning hos betrakteren, skaper bruddene en evt. forvirring eller et kaos i disse forventningene. Bildedramaet etablerer slik en kontrakt med betrakteren som brytes på ulike vis.¹⁰⁰ Dermed dannes det altså ingen klassisk, lineær dramaturgi med en stigende spenningskurve i dette bildedramaet, men snarere en bruddestetikk innenfor en mer flat spenningsakse. Noen av bruddene oppleves som mer dramatiske høydepunkter enn andre, som bilde nr. 8, *Flicka i daladräkt* og dubleringen i bilde nr. 5 *Väninnor*. Disse vil jeg gjøre selvstendige analyser av senere i oppgaven.

Denne kontinuitet-brudd-estetikken minner om mye av det som skjer i oppbyggingen av Picassos drama, hvor vi også kastes mellom forståelse av og undring over av situasjonene, eller hvor en gitt situasjon brytes av et overraskende moment. Dette ser vi i de gitte eksemplene med at forslag som kommer til handlinger ikke følges opp (jf. kapittel 4.1.), at replikker ikke besvares, men heller avløses av et nytt overraskende poeng servert av neste jente i stykket. Denne formen for brudd-estetikk er igjen ett av de trekkene Peter Szondi fremhever som et sentralt, nytt grep i de moderne dramaene, uttrykt gjennom montasjeteknikken i 1920- og 30-tallets revyer.¹⁰¹ Hvis vi ser til Cronqvists store inspiratorer Pina Bausch, (jf. kapittel 2.2.), har også hun benyttet nettopp montasjeteknikken i flere av sine danseforestillinger fra 1980-tallet, f. eks. i forestillingene *Kontakthof* og *Renate Emigrates*.¹⁰² Denne måten å knytte ulike scener sammen på, er beskrevet slik:

”The narrative dramaturgy is closely linked to the comic strip form. An overall fable does not exist. Various scenes are strung together without causal connection. The individual sequences are composed, as in the newspaper comic strip, of four or five tableaux [...]”¹⁰³

Denne komposisjonsformen minner om komposisjonen i Cronqvists bildedrama. Med tanke på Cronqvists nære samarbeid med Bausch er det ikke urimelig at vi finner lignende

Rosenkammaren» og «Asylet». Etter Asylet snur hovedpersonen og går tilbake samme rute og ender opp der han startet, på gatehjørner. Dette er en mer detaljert form for kiasme enn hos Cronqvist, hvor den jo kun er tredelt, ute-inne-ute, men det gir den samme like lukkede og enhetsskapende effekten. Strindberg, August: *Till Damaskus I, Till Damaskus*, i. Ollén, Gunnar (red.): *August Strindbergs Samlade Verk*, bd. 39, Norstedts, Stockholm, 1991, s. 11.

¹⁰⁰ I sin analyse av *Wide Open* skriver Hilde Slåtto om at denne kontinuerlige bevegelsen av sammenheng og oppløsninger og stadige brudd med den opprettede leserkontrakten er en type tekststrategi som manifesterer seg i nettopp en viss type tekster. Også her blir det opp til leseren å skape en meningsfull sammenheng av elementer i teksten som man må anta å ha forbindelser til tross for alle brudd som forekommer underveis i narrativens forløp. Slåtto, s. 37-39.

¹⁰¹ Szondi, s. 90 og s. 97-102.

¹⁰² Servos, Norbert og Weitgelt, Gert (foto): *Pina Bausch Wupperthal Dance Theatre or The Art of Training a Goldfish. Excursions into Dance*, Ballett-Bühnen-Verlag, Köln, 1984, s. 119.

¹⁰³ Servos og Weitgelt, s. 81.

komposisjonsmåter hos Cronqvist og koreografen.¹⁰⁴ Vi ser dermed at det går en direkte linje fra det moderne dramaet slik Peter Szondi beskriver det, via Pina Bausch til Lena Cronqvist når det kommer til form og komposisjon av bildesekvenser i en narrativ sammenheng.

Mens Picassos drama avviker totalt i forhold til det klassiske dramaturgiske idealet og utelukkende baserer seg på det fragmentariske, er det i Cronqvists drama en tydeligere spenningskurve eller rytme og en oppbygging mot et klimaks til slutt i bildedramaet. Basert på dette og på kontinuitetsfaktoren i bruken av karakterer og rom, kan vi grovt sett si at den klassiske, sammenhengende og den moderne, fragmenterte dramaformen opererer samtidig i Cronqvists bildedrama. Dette er en posisjon som også noe av Peter Szondis dramamateriale befinner seg i i det han kaller redningsforsøk. Det må imidlertid være nærliggende å karakterisere *Små Flickor* som det Nick Lacey kaller en alternativ narrativ fordi den bruddpregede, fragmentariske formen i stor grad preger materialet og gir det dets spesifikke, iøynefallende karakter. Denne formen og dens virkning vil jeg nå se nærmere på.

6.2. Form og innhold – form som innhold

Peter Szondi hevdet at endringene i dramaets form var et utslag av at dramatikerne beskjeftiget seg med nye temaer i forhold til hva de hadde skrevet om i klassiske dramaer. Nye temaer krevde nye former, med andre ord. Dette synet på at form = innhold og at innhold = form springer ut av en hegelsk¹⁰⁵ estetikk, og det er en tanke som tydelig preger mye av romantikkens kunst.¹⁰⁶ De fleste vil være enige i at form og innhold alltid spiller på lag. Ser vi imidlertid til Cronqvist, Bausch og 1920- og 30-tallets dramatikere som alle benytter seg av en montasjepreget, åpen dramatisk form, ser vi at de jobber med vidt ulike temaer innen de samme dramaturgiske formene. Kort fortalt kan vi si at form og innhold alltid påvirker hverandre gjensidig, men at ett tema kan innta ulike former og omvendt. I tillegg vil resepsjon og forskning i de fleste tilfeller fremheve enten form eller innhold avhengig av kunstverkets karakter og betrakterens blikk og interessefelt. Som nevnt tidligere, er Cronqvistforskningen mest opptatt av innhold og tema i bildene, gjerne på et psykologisk plan. Det jeg derimot vil

¹⁰⁴ Bauschs påvirkning på Cronqvists komposisjon av enkeltbilder med tanke på form, figurer og enkelhet har tidligere blitt fremhevet av bl.a Sune Nordgren. Nordgren, s. 40.

¹⁰⁵ Hays, s. 70.

¹⁰⁶ Litteraturforskeren Horace Engdahl skriver i sin bok *Den romantiska texten* om det uatskillelige forholdet mellom form og innhold ved denne tidens tekster at de springer ut av «ett nytt språktillstånd», der «insida [innhold] och utsida [form] tycks växa igenom varandra», og at disse to tingene dermed blir gjensidig avhengige i hverandre i fiksjonstekster. Engdahl, Horace: *Den romantiska texten*, Bonniers, Stockholm, 1986, s. 264.

hevde er karakteristisk for billedramaet til Cronqvist, er at formen på materialet, selv blir et tema i og med at den er så iøynefallende og krevende. Dette gjør at man har en like sterk opplevelse av selve den dramatiske/narrative formen til materialet som av de konkrete motivene følelsesmessige, psykologiske innhold. De nevnte kontraktsbruddene med betrakteren resulterer i at han/hun undrer seg over sin egen opplevelse, over hva han/hun har sett, over hva fortellingen handler om og om man har forstått det hele riktig. Formen skaper forvirring omkring forståelse og resepsjon av narrativen. Den har dermed en egen virkning ved at betrakterens evne til å skape helhet, mening og forståelse utfordres, og fortellingen utfordres. Med tanke på hvor figurativ og psykologisk forankret Cronqvists bildekunst er, er det interessant at nettopp formen her trer like mye frem som selve fortellingen om de små jentene og hva som måtte angå deres liv. Dette formperspektivet vil jeg også se på i forhold til enkeltbilder.

Den viktigste virkningen av dramaets form, altså kontinuitet-brudd-dramaturgien, blir det jeg vil kalle en «nøling»¹⁰⁷ hos betrakteren. Begrepet «nøling» låner jeg her fra den russiske litteraturforskeren Tzvetan Todorov som bruker det i forbindelse med sin lesning av ulike former for fantastisk litteratur. Begrepet viser til litterære tekster hvor leseren henvises til en usikkerhet omkring tekstens art og kvalitet. Todorovs begrep har senere blitt utviklet av andre litteraturforskere, og det har også blitt brukt om en del postmoderne litteratur, der mangel på kontinuitet i teksten skaper forvirring og undring hos leseren omkring materialets sammenheng og narrativens røde tråd.¹⁰⁸ En slik form åpner også for noe mer, noe man ikke kan sette ord på, noe som sprenger rammene for det logiske og realistiske. «Nøling» skaper åpenhet og at man enklere tilegner seg det kunstneriske stoffet, ifølge Todorov. I tillegg blir leseren hensatt til en «uvisshetstilstand der det hele tiden er vanskelig å avgjøre hvorvidt det man leser, er ment å skulle oppfattes som virkelighet, som drøm, som galskap – eller som noe overnaturlig.»¹⁰⁹ Dette skaper en større bevissthet omkring leseprosessen og en større deltakelse hos betrakteren. At denne formen som bryter med det logiske og det forventede

¹⁰⁷ Det norske begrepet «nøling» har jeg hentet litteraturforskeren Per Thomas Andersens som bruker Todorovs begrep om Tor Åge Bringsværds dramaer. Andersen, Per Thomas: «Forholdet mellom mystiske, episke og dramatiske strukturer i Tor Åge Bringsværds dramatik», i (red.:) Skei, Hans H. og Vannebo, Einar: *Norsk litterær årbok 1992*, Det Norske Samlaget, Oslo, 1992, s. 136. I den engelske oversettelsen av Todorovs bok hvor han introduserer uttrykket, brukes begrepene «hesitation» (om leserens reaksjon på teksten) og «ambiguity» (om tekstens karakter av å være vanskelig å gripe). Todorov, Tzvetan; *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1975., bl.a. s. 31-32, s. 40-42 og s. 76.

¹⁰⁸ Todorov knytter sin teori til ulike typer fantastisk litteratur som eventyr, science fiction, gotisk litteratur osv. Rosemary Jacksons er en av dem som har videreført av Todorovs tanker om fantastisk litteratur til et større tilfang av nyere eksperimentell litteratur. Hilde Slåtto benytter seg for eksempel av dette i sin lesning av romanen *Wide Open* av Nicola Barker. Slåtto, s. 14-36.

¹⁰⁹ Andersen, s. 136.

også gir gjenklang i andre deler av bildematerialet, vil jeg komme inn på i min kommende analyse av billedramaets karakterer, setting og plot.

7. Karakterer

7.1. Hovedkarakterer

De to hovedskikkelsene i billedramaet har Lena Cronqvist som nevnt beskrevet som storesøster og lillesøster i *Då. En bok för förelldrar* (1965) (jf. kap. 2.1.)¹¹⁰. De to jentene, den store og den lille, kan fint betraktes hovedpersoner i Lena Cronqvists kunst, siden de opptrer utallige ganger over mange tiår med kunstproduksjon.¹¹¹ Disse jentene opptrer både i Cronqvists malerier, skulpturer og grafikk. Vi kjenner dem igjen via visse identitetsmarkører; de karakteristiske frisyrene med røde sløyfer og røde kjoler eller lekedrakter. Bruken av to faste gjennomgangspersoner er blant de trekkene som gjør det mulig å lese *Små Flickor 1990-91* som et drama, og her er de to tydelig avbildet i åtte av fjorten bilder. I de øvrige fire finner vi henholdsvis den eldste jenta alene, i ett opptrer hun med en dobbeltgjenger, og i de resterende tre er det jenter som ligner på de to, men som av ulike grunner er vanskeligere å identifisere. Nettopp disse ulike formene for brudd med en tradisjonell bruk av gjennomgangsfigurer vil jeg se på i min videre analyse av bildematerialet. Jeg vil også se på hvordan dette kaster lys over de øvrige deler av bildematerialet. Men først vil jeg kaste et blikk på den helhetlige fremstillingen av jentene i billedramaet, hvordan de trer frem for oss gjennom Lena Cronqvists pensel.

7.2. Kropp, ansikter og det teatrale

Om vi ser på hvordan Cronqvist fremstiller sine små jenter, er det et bestemt trekk som er gjennomgående i så godt som alle katalogens bilder. Det er nemlig påfallende hvor nøytrale og nesten uttrykksløse disse jentenes ansikter virker og hvor stillfaren og innadvendt deres aktivitet fremstår. Dette ser vi tydelig i bilder av jentene i lek, som *Ryttarinnor*, *Flickor och katter* og *Flickor i vattnet*. Leken disse jentene holder på med, ser veldig stille og forsiktig ut, bortsett fra i siste bilde, som jeg i kapitlets siste avsnitt vil komme inn på. Jeg synes Picassos jenter også har noe av dette noe uttrykksløse preget, selv om vi riktignok ikke kan se dem. I og med at Picassos jenter ikke har noen tydelige personligheter uten noen psykologisk utvikling, blir de flate og «jevne» karakterer med mer overflate enn indre liv. Når deres samspill også er såpass stillestående uten noen handlingsutvikling til tross for at de setter i gang en hel del dramatiske ting, opprettholdes også denne følelsen av at de er litt numne eller

¹¹⁰ MacLeod hevder også at det er snakk om en storesøster og en lillesøster. MacLeod, s. 14.

¹¹¹ Katarina Wadstein MacLeod hevder også at de kan kalles hovedpersoner i Cronqvists kunstnerskap. MacLeod, s. 99.

følelsesløse uten noe personlig engasjement. Det aggressive som MacLeod knytter både til Cronqvists og Picassos jenter,¹¹² er lettere å finne hos Picasso enn det er i det aktuelle Cronqvist-materialet, kanskje bortsett fra i det siste bildet. Hvordan de stillfarne, nøytrale jentene virker på oss og hva som skjer i det siste bildet, vil jeg nå se nærmere på og knytte det til min generelle lesning av hele billedramaet.

Til tross for den nøytrale ansiktene virker det fysiske forholdet mellom jentene i billedramaet nært: I flere bilder er de nakne, de går hånd i hånd og ser heller ikke ut til å ha noen konflikter eller vonde følelser seg i mellom før i siste bilde hvor hele den forsiktige stemningen brytes. Men selv om den fysiske nærheten mellom dem er der og situasjonene som er malt, umiddelbart ville appellere til nærhetsfølelse, er det altså ingen affekt eller tydelige tegn på følelser å spore i jentenes ansikter, og kroppsspråket er stivt og oppstilt. Her er det ingenting som gir inntrykk av at de to jentene avslører sitt indre liv for verken hverandre eller betrakteren. De uttrykker ikke noen varme, stor glede eller entusiasme. Det er et fravær av indre deltakelse. Dette er nærmest litt urovekkende, som om det hele er et spill, og at det som foregår, kun foregår utenpå. Det vi ser, kun er positurer, mens jentene selv er fraværende som levende personer. Nærheten mellom dem oppleves mer som iscenesatt enn som en reell psykologisk nærhet. Vi ser det for eksempel tydelig i bilde nr. 2, hvor den eldste jenta sitter og leker med en katt, mens den yngste står pent oppstilt ved siden av og ser på. Også i den avsluttende delen med bilder av de to jentene ute i havet virker veldig oppstilt, som om de gjør dette for betrakterens skyld. I alle bildene er jentene dessuten helt eller så godt som frontalt avbildet, som om de hele tiden er bevisst det faktum at de skal betraktes. De nesten uttrykksløse ansiktene skaper en rød tråd i materialet, som om de to jentene har fått samme instruksjon hele veien. Når den uttrykksløse stemningen til slutt brytes i siste scene, brytes nummenheten, og jentene skaper drama – kanskje for å bryte seg ut av det hele og få en slutt på oppstiltheten og det iscenesatte?

Selv om det iscenesatte uttrykket i billedramaet ikke minner om det som var gjeldende i tiden mens Picasso skrev sitt drama,¹¹³ er bruken av en tydelig iscenesettelse eller teatralitet typisk for denne tidens teater. I det moderne teatrets tid foregikk det en reteatralisering av teatret

¹¹² MacLeod, s. 147-162.

¹¹³ I denne tiden søkte man et mer plastisk-akrobatisk sceneuttrykk hos skuespillerne, bl.a. gjennom Vsevolod Meyerholds biomekanikk. Dette var et fysisk uttrykk som brøt med det realistisk-mimetiske uttrykket og understreket at teatret var teater og løftet frem nettopp det teatrale og gav det en egenverdi. Dette skuespilleruttrykket var i stor grad knyttet til det russiske politiske teatret (agit-prop) i 1900-tallets første tiår. Nygaard, 1996, s. 88.

med bl.a. Antonin Artaud, Bertolt Brecht og Vsevolod Meyerhold¹¹⁴ hvor det ble understreket at det teatrale har eller er sin egen virkelighet, selv om det teatrale tradisjonelt sett har blitt satt opp som motsetningen til det vi betrakter som autentisk eller virkelig.¹¹⁵ Ut fra ansiktsuttrykk og positurer kan vi oppfatte disse bildene som iscenesatte eller teatrale, fordi vi kjenner dem igjen som noe annet enn det autentiske i sitt uttrykk og opplever at jentene på grunn av sitt indre fravær trer inn i en rolle som *noe annet* enn seg selv (evt. rollen som Seg selv, som ikke er det samme som jentenes eget Selv). Slik det reteatraliserte teatret fremhevet sin karakter av å være teater og en egen virkelighet, skapes det også i billedramaet en egen virkelighet hvor de to jentene spiller seg selv – dette er iscenesatt og det *viser* det.

Dette stive, iscenesatte uttrykket brytes opp i det siste, svært dramatiske bildet hvor det ser ut til at den eldste jenta forsøker å drukne den yngste, eller i alle fall presse hodet hennes under vann. Den yngste jenta reagerer med stor, åpen munn, som vi må forestille oss illustrerer et skrik eller et rop om hjelp. Her brytes det med de nøytrale rollene jentene hittil har spilt. Nå er de ikke lenger stive og oppstilte, det er en voldsom handling som skjer, og den minste jenta har et tydelig følelsesutbrudd. Om vi leser denne endringen i jentenes fysiske uttrykk inn i det narrative bildematerialet som helhet, kan vi si at dette er et drama om de små jentenes frigjøring fra noe som holder dem igjen; rollene de spiller som seg selv. Barnets selvstendige vei i livet handler ofte om frigjøring fra de voksne, fra det tillærte, fra alt det man tror man skal. Det handler om å finne sin egen vei å gå og sine egne regler. Kanskje blir livet iscenesatt når man følger alle de regler som er for et barn. Og når man følger alle de regler som finnes, fortrenge man kanskje deler av seg selv. Bildet *Skvallerbytta* gjør opprør mot det flate, numne uttrykket og river ned det oppstilte dramaet. Mens dramaet starter der foreldrene overlater jentene til seg selv, slik at de kan leve etter tillærte regler for et barn, starter derimot selve livet der dette rollespillet og regelteatret slutter og jentene selv tar regien og styringen over eget liv. De bryter ut av det å spille seg selv til, til det å være seg selv.

7.3. Hvor mange små jenter?

Selv om vi har med to tydelige hovedkarakterer å gjøre som vi følger gjennom en foreslått handlingsgang, er det enkelte av bildene som viser jenter vi ikke kan være sikre på om er

¹¹⁴ Gran, Anne-Britt: *Vår teatrale tid. Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*, Dinamo forlag, Oslo, 2004, s. 19.

¹¹⁵ Gran, s. 12 og s. 20.

disse to. Dette gjelder bilde 3, 4 og 8. Disse avvikene fra å følge hovedpersonene er som nevnt noe av det som skaper brudd i handlingens kontinuitet. Disse bruddene skaper ulike former for usikkerhet omkring verkets hovedpersoner og omkring hva og hvem dramaet handler om.

Hvis vi går inn på de tre aktuelle bildene, nr. 3 *Flicklek*, nr. 4 *Pappas flicka* og nr. 8 *Flicka i daladräkt*, ser vi at det som er fellesnevneren for disse jentene, er at de ikke har noen tydelige identitetsmarkører som den røde påkledningen og den røde sløyfen i håret. Allikevel ligner de på den eldste av de to hovedpersonene, og dette skaper en viss tvil omkring identiteten til disse jentene. De to jentene i bilde 3, *Flicklek*, har verken klær eller hårpynt, og de ligner mest på den eldste jenta, bortsett fra at den ene har rødlig hår. I bilde nr. 4, *Pappas flicka*, har jenta på bildet rød, kort kjole, men ingen sløyfe i håret. Det er visse likheter mellom disse jentene og den eldste av hovedpersonene, men selv om de ligner, har vi altså ingen eksakte identitetsmarkører. I bilde nr. 8, *Flicka i daladräkt*, er ulikhetene større. For det første har ikke den lille jenta samme påkledning eller mangel på klær som de andre jentene, hun har en bunad/daladräkt. For det andre ser hun ut som hun har lengre og lysere hår enn de andre jentene og heller ikke noen sløyfe i håret. For det tredje er hun ikke lett å identifisere fordi vi ser henne på avstand. Slik ser hun mer ut som en liten dukke enn en jente. Dramaet tar altså tre avstikkere hvor det kan sies å handle om noen andre jenter enn hovedpersonene, og alle tre bildene er å regne for de tydeligste bruddene med hovedhandlingen. Bilde nr. 4 og 8 vil jeg komme inn på i forbindelse med plotdannelsen i dramaet (jf. kap.9) fordi de har funksjoner i dramaet som strekker seg utover kun det som gjelder karakterer. Men dersom vi nå ser på bildene i forhold til det som gjelder karakterene spesielt, er det visse ting som trer frem i forhold til billedramaets tema og handling.

Samlet sett understreker bruddene den nevnte «nølingen» i Todorovsk forstand. Vi tror vi følger to spesifikke jenter, men tviler plutselig: Handler dette billedramaet om kun disse to? Hvem er de andre små jentene som avbildes? Ligner de ikke veldig på de to hovedpersonene? Hvordan kan jeg som betrakter være sikker på hvem de er? Og dermed stiller man seg også spørsmålet om kanskje er dette en helt annen fortelling enn man først trodde. Lesemotstanden og vanskelighetsgraden i forståelsesprosessen øker, med andre ord. Dette foregår også i flere dramaer av Strindberg, som *Ett drömspel*, hvor man hopper fra scene til scene og hele tiden blir presentert for nye personer uten forklaring og hos Picasso, hvor som kjent ingen av de fire jentene har noen tydelig identitet som skiller dem fra hverandre og hvor hele spørsmålet

omkring hovedpersoner utfordres fordi vi ikke riktig vet om vi har med en, to, tre eller fire ulike personer å gjøre.

Disse usikkerhetene omkring billedramaets hovedpersoner stiller både seg om en kontrast til den veldig konkrete og figurative kunsten Cronqvist skaper, og har slik jeg leser bildene, dessuten flere virkninger på narrativen i dramaet. Virkningene oppstår på ulike plan:

Usikkerheten omkring hvem vi ser i disse bildene, kan for det første både styrke og svekke vår oppfatning av hvem som er hovedpersonene i fortellingen. Tvilen kan gjøre at vi holder enda hardere på dem vi vil skal være hovedpersoner, eller den kan ta helt over og oppløse følelsen av at det er noen karakterer som er viktigere for handlingen enn andre. Opplevelsen av at noen andre jenter inntar historien gjør for det andre fortellingen om de to hovedpersonene mer allmenn: Dette kunne like gjerne vært fortellingen som noen helt andre små jenter, eller: Andre små jenter har også en slik historie. Men samtidig; fordi disse tre jentene ligner så mye på de to hovedpersonene, kan de også oppleves som beslektet med, eller som skygger eller varianter av disse to. De kan på et mer abstrakt nivå dermed leses som undertoner eller klanger av hovedkarakterene. Som hos Picasso, blir individet dermed en ubegrenset størrelse som ikke antar én bestemt form, men som stadig er i bevegelse, endring og utvikling og som er mangefasettert på hvert enkelt nivå. Man kunne like gjerne vært noen annen.

Usikkerhetene omkring jentenes identitet blir enda tydeligere i min følgende nærlesning av bildet *Väninnor*, der den ene av de to jentenes identitet og hele identitetsspørsmålet for øvrig settes på spill.

7.4. Dobbeltgjengere

Blant bildenes dramatiske høydepunkter eller mest markante blikkfang, finner vi bilde nr. 5, *Väninnor*. Dette bildet viser noe vi umiddelbart kan anta å være en dobbelt gjengivelse av den eldste jenta. I et grunt, hvitt/lysegrått rom ser vi to jenter, begge kledd og pyntet som den eldste av de to hovedkarakterene: Begge har røde, korte lekebukser med seler, og de har den gjenkjennelige korte bobfrisyren med sløyfe på samme side av hodet. De ser på mange måter ut til å være «støpt i samme form». De to jentene dekker nesten hele bildets høyde, de holder hverandre i hendene og kommer gående mot betrakteren. Blikket har de festet på noe utenfor bildet. Jenta til høyre for oss ser bort og ut, mens jenta til venstre for oss har hodet og blikket

vendt noe ned. Det er også andre små ting som skiller dem, nemlig at hårløylene deres er henholdsvis rosa (til høyre) og oransje (til venstre), og at jenta til høyre holder en dukke, mens jenta til venstre ikke bærer noen rekvisitt. Det er imidlertid den sterke likheten mellom jentene som er det slående, og dette vil også bli mitt fokuspunkt i min videre lesning av dette maleriet.

Det er fristende å lese bildet som det jeg har beskrevet som en dobbelt gjengivelse av den samme jenta, altså at vi ser den samme jenta to ganger, plassert ved siden av seg selv. Bildet er imidlertid kalt *Väninnor*, så dermed sår det en tvil om hvorvidt dette er en adekvat lesning av motivet. Men opplevelsen av at vi ser to like jenter varer ved, og tittelen får dermed en særskilt virkning på lese måten av maleriet: Vi ser to like jenter, mens tittelen spiller på to ulike individer. Bildet viser oss altså to like som er ulike eller omvendt. I min videre analyse vil jeg belyse motivets mangfoldighet i betydningsinnhold og forholdet lik/ulik med utgangspunkt i tre vinklinger; motivet knyttet til identitet og teatralitet, motivet brukt i forhold til dobbeltgjengertradisjonen i drama og litteratur, og gjentakelsen av et motiv som form.

7.4.1. Mulige lesninger, mulige identiteter

I min jakt på hva Cronqvists motiv i det aktuelle maleriet må inneholde av mening, har jeg vært innom mange ulike, men plausible tolkninger sett i lys av dramaet som en fortelling om to små jenters selvstendige oppdagelse av liv, lek og seg selv: De ulike tolkningene springer ut av usikkerheten om hvorvidt vi har med én eller to karakterer å gjøre i bildet. Men alle tolkningene kretser omkring fenomenet identitet. Vi kan først lese bildet som at det viser samme person to ganger: For det første kan dette bildets motiv peke på to sider eller varianter av samme individ; et selvsikkert individ, representert ved jenta til høyre med blikket rettet ut mot verden, og et mer sjenert eller innadvendt individ, som jenta til venstre med blikket ned i bakken. At motivet heter *Väninnor* kan i dette tilfellet peke på at de to egenskapene ved individet er gjensidig inkludert i hennes forståelse av seg selv; at hun er venn med både den utad- og den innadvendte delen av seg selv, og at de går side om side inni henne. En annen lesning av at motivet viser to utgaver av samme person, kan peke i retning av at motivet handler om å være egen venninne. Slik sett kan jenta på den ene side betraktes som en ensom person. På den annen side kan det at hun er sin egen venninne også gjøre henne sterk. Det at hun er trygg i seg selv og venn med seg selv gjør at hun blir like sterk som to personer, altså dobbelt så sterk som seg selv. Det kan dermed være et bilde om en styrket identitetsfølelse.

Leser vi derimot dette som et bilde av to ulike individer som ser like ut, kan vi først se det som et ønske om å være noen annen eller lik en annen. Vi ser altså to venninner som vil være som hverandre. Maleriet kan også være en billedliggjøring av at de ser seg selv i den andre, slik man ofte gjør i nære relasjoner. Men i begge tilfeller strekkes deres individuelle identitet utover og henter trekk fra eller inngår i den andres identitet. Og slik stiller bildet spørsmålene: Er det noen grenser for individet? Stopper mitt eget jeg her, eller er det en del av andre mennesker? Er verden slik vi ser den, kun en gjentakelse av oss selv? Bildet leker dessuten med betrakteren, som i en gåte: Hvis de er to personer, hvem av disse to jentene er egentlig henne vi kjenner igjen som en av hovedpersonene? Dette er vanskelig å bestemme ut fra det vi ser. I Picassos drama skjer noe av det samme når de ulike jentene tar hverandres replikker i munnen og identiteten deres viskes ut eller glir over i hverandre. Her er jentene dessuten kun benevnt med siffer/nummer, og egennavn som tradisjonell identitetsskaper og grensesetter mellom «jeg» og «de andre» finnes ikke. Vi finner noe av det samme også hos Strindberg, hvor handlingen i hans sene dramaer flyttes fra et ytre til et indre, emosjonelt plan, og hvor karakterene i dramaet like mye er deler av hovedpersonen som de er selvstendige karakterer.¹¹⁶ Det tradisjonelle skillet mellom «jeg» og «de andre» oppheves altså igjen.

Bildet hengende her, mellom alle de samtidig like aktuelle lesningene, som en uløst likning. Det står hele tiden og vipper i dette spennet mellom en og to, jeg og du, sterk og svak, og alle disse samtidige lesningene, samt vibreringen mellom de ulike tolkningsmulighetene understreker dette dramaets karakter av å være vanskelig å fange. Det interessante er imidlertid at alle de ulike tolkningene ovenfor som sagt dreier seg om fenomenet identitet. Går man til ordet identitets opprinnelse, ser vi at det kommer av det greske ordet *idem* som faktisk betyr «det/den samme».¹¹⁷ Jeg vil gjerne knytte dette til mine tidligere betraktninger om jentenes identitet, slik jeg presenterte dem i kapittel 7.2. om det iscenesatte. Her pekte jeg på hvordan hele bildematerialet, og særlig karakterene uttrykker en særskilt teatralitet, hvor jentene ikke er seg selv, men spiller seg selv. Deres fremstilte jeg ikke er identiske med deres fremstilte jeg. Anne-Britt Gran har satt opp følgende formel i sin utlegning om teatrale identiteter i vår tid: identitet = alltid den samme, det teatrale = alltid det forskjellige.¹¹⁸ Og er det ikke slik dette bildet også er komponert: det viser oss alltid det samme (to like), men også alltid noe annet (to ulike). Dette gjør at vi også kan lande på en tolkning av bildet i en mer teatral forstand: Bildet avslører det teatrale ved hele dramaet. Det speiler den teatrale

¹¹⁶ Szondi, s. 39.

¹¹⁷ Gran, s. 41.

¹¹⁸ Gran, s. 41.

identiteten som vi finner hos jentene i dette dramaet: jeg er bare noen som ligner meg selv. Denne tolkningen, som har fokus på det teatrale ved bildet, går best inn i det overbyggende konseptet og temaet for denne oppgaven. Allikevel vil jeg ikke lukke lesningen av bildet fordi det stadige spillet mellom forskjellige tolkninger av motivet er med på å danne det gåtefulle omkring bildets motiv og hele bildedramaet.

Jeg vil heller ikke lukke diskusjonen omkring Cronqvists bruk av dobbeltgjengere, og vil først sette det inn i en større tradisjon, og deretter se på det fra en helt annen, mer formel vinkel, nemlig som en repetisjon av en grunnform, som jo også har blitt hevdet å være noe av det som konstituerer Cronqvists kunstnerskap (jf. kap. 2.2.).

7.4.2. Dobbeltgjengermotivet – Cronqvist og tradisjonen

Hvis vi går til Cronqvists inspirasjonskilder, vil vi se at prinsippet med to eller flere like karakterer som også er ulike, for det første er brukt hos Picasso, hvor vi finner hele *fire* ulike jenter som er like fordi det ikke er noe som individualiserer dem fra hverandre i *De fyra små flickorna*. Vi ser fenomenet også hos to av Szondis fremhevede dramatikere, August Strindberg, som bruker dobbeltgjengermotivet i dramaet *Till Damaskus*, og Bertolt Brecht, som skriver om doble karakterer både i *Det gode menneske fra Sezuan* (1939) (med hovedkarakteren(e) Shen Te/Shui Ta) og *Borgerskapets syv dødssynder* (1933) (med hovedkarakteren(e) Anna I og Anna II). Det sistnevnte Brecht-stykket har dessuten Cronqvists inspirator Pina Bausch jobbet videre med i sin forestilling *The Seven deadly Sins*, hvor hovedpersonene er søstrene Anna I og Anna II.¹¹⁹ Hos Brecht og Bausch har to karakterer samme navn, mens hos Cronqvist *ser* de like ut. Lik men samtidig ulik er imidlertid det samme grunnprinsippet som følges. Mens Brecht gjerne bruker sine dobbelte karakterer til å vise det gode og det onde i samfunnet gjør ikke Bausch og Picasso det, og vi kan heller ikke si at det er det som skjer hos Cronqvist. De bruker samme form eller prinsipp, men har ulike mål med det. Om vi går til det klassiske dobbeltgjengermotivet i litteraturen for øvrig, finner vi helt andre funksjoner knyttet til motivet.¹²⁰ Vi finner motivet bl.a. i H.C. Andersens kunsteventyr *Skyggen* og Dostojevskijs roman *Dobbeltgjengeren*. Her beskriver dobbeltgjengeren de mørke sidene av hovedpersonens jeg, og man snakker i den forbindelse

¹¹⁹ Servos og Weitgelt, s. 41.

¹²⁰ Dobbeltgjengeren er en karakterform som går igjen i den litteraturen både Rosemary Jackson og Todorov omtaler. F.eks. Todorov, s. 161.

gjærne om forekomsten av et splittet jeg.¹²¹ Motivet forekommer også i Nicola Barkers *Wide Open*, som jeg nå har trukket frem noen ganger som en roman med lignende narrative trekk som Cronqvists billedrama. I denne romanen er det andre sider ved hovedpersonen som understrekes gjennom at det dukker opp en person med samme navn.¹²²

Dobbeltgjengermotivet har endret karakter gjennom tidene, og det er et motiv som ikke har noe gitt og entydig meningsinnhold til tross for en lang tradisjon. Dobbeltgjengerens store mangfold av betydninger er dermed en del av motivets tradisjon.

Det vi kan si, er at Cronqvist i bildet *V  nnor* leker seg med et kjent fenomen innen litteraturen og dramaet som dreier seg om dobbelte identiteter. Hun bruker motivet på en annen måte enn forbildene, og kanskje er dobbeltgjengeren her tømt for alle sine tradisjonelle meninger: Cronqvists dobbeltgjengermotiv er visuelt sett kjølig, flatt og enkelt, og det er selvsagt også preget av at hun har malt figurene og ikke skrevet dem. Dette åpner jo opp for at hun kan bruke andre virkemidler; at hun i stedet for å beskrive psykologiske likheter, kan gi likhet-forskjell-fenomenet uttrykk gjennom farger, former, flater, størrelsesforhold osv. Slik blir det endelige resultatet vesensforskjellig fra de litterære forbildene. Her har Cronqvist brukt disse virkemidlene slik at det ikke oppstår noen friksjon mellom de to individene, og det oppleves heller ikke som at forholdet mellom de to er konfliktfyllt. Dette skyldes hennes bruk av flater fremfor dybde både i figur- og romfremstilling, samt at det er et flatt lys i dette bildet som aldri utfordres av skyggebruk eller noe som skaper dissonans. Bildet understreker derfor likhet fremfor ulikhet, slik jeg nevnte innledningsvis. De to jentenes sterkt røde påkledning, at de tar stor plass i bildet og at de går mot oss hånd i hånd, ut i v  rt betrakterrom, gjør at de nærmest insisterer på å bli sett, og at de står sterkt begge to. Dobbeltgjengeren blir dermed en støttende venn, ikke en trussel, som hos H.C. Andersen og Poe.¹²³

Som en kort, avsluttende kommentar om dobbeltgjengeren, vil jeg hevde at om det finnes en dissonans i bildet *V  nnor*, ligger den i bildets tittel, for det er jo den som tydeligst påpeker muligheten for at jentene egentlig er to ulike. Når bildet insisterer på likhet, og tittelen

¹²¹ Todorov, s. 161, Ribe, Krisitn: *Fast når man varit d  d ett tag... Om sammenheng i litterære tekster ut fra forestillingen om tekst som vev og begrepene repetisjoner, motsetninger og gåter*, Hovedoppgave i nordisk litteratur, Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, NTNU, 2003, s. 37.

¹²² Slåtto, s. 75-106.

¹²³ Hos det sene 1800-tallets forfattere har gj  rne dobbeltgjengeren vært knyttet til hovedkarakterens skyggesider, som gjerne truer med å overta denne karakterens liv, eller få overtaket på denne personens psyke. Dette ser vi for eksempel i H.C. Andersens eventyr *Skyggen*, der hovedpersonen den lærde Mands egen skygge f  r et eget liv og til slutt dreper den lærde Mand. Andersen, Hans Christian: i: Dal, Erik (red.): *H.C. Andersens nye eventyr 1844-48, eventyr optagne i Eventyr 1850, samt Historier 1852-55*, Hans Reitzels forlag, København, 1964, s. 129-140.

insisterer på ulikhet, kan dette også være et bilde på nettopp forholdet mellom tekst og bilder generelt, at de er like men ulike som uttrykksformer. Trekker vi dette videre og ser det i en spesiell sammenheng, sier kanskje bildet noe om forholdet mellom Cronqvists bilder og Picassos tekst, at de er like, men de er også to vidt forskjellige fenomener. Dette gjør at de to kunstartene har noe av dobbeltgjengerens karakter. Dobbeltgjengeren er også en mulighet til å overskride etablerte normer og grenser, slik billeddramaets form også gjør.

Uansett; til grunn for fra alle de ulike perspektivene omkring doble karakterer som jeg nå har vært innom, ligger det en grunnform som er repetisjon/gjentakelse av en form (eller her; karakter). I det avsluttende kapitlet om dramaets karakterer, vil jeg nå la mine foregående betraktninger ligge og gå til grunnformen i motivet.

7.4.3. Gjentakelsen som form

Det vi kan si ut fra de ulike betraktninger jeg nå har gjort, er at det er selve formen, gjentakelsen av den samme karakteren, som på mange måter blir det sentrale punktet i opplevelsen av bildet. Det er jo denne grunnformen som er utgangspunkt for alle de ulike tolkningene knyttet til identitet o.l.. Bildet kan derfor betraktes som en tematisering av selve gjentakelsesformen eller repetisjonen, mens funksjonsaspektet og tolkningsmulighetene trer frem som sekundære effekter av formen. Jeg vender altså tilbake til at form kan betraktes som innhold (jf. kap. 6.2), og nå gjelder det altså gjentakelsen. Gjentakelsen har også blitt betraktet som et sentralt trekk ved hele Cronqvists kunstnerskap (jf. kap. 2.2.), så det er relevant å se på som et konstituerende trekk for denne kunstnerens arbeid. Gjentakelsen er også dette billeddramaets bærebjelke, nemlig i alle de faktorene som til sammen skaper kontinuitet i billeddramaet som narrativ. I denne delen av bildelesningen blir likhetsaspektet (fremfor lik/ulik) det viktigste ved Cronqvists motiv fordi det er gjentakelsen av en grunnform (jenta) som er i fokus.

Gjentakelsen er som formelement gjerne knyttet til et tidsaspekt, at noe kommer først, og at gjentakelsen kommer etterpå.¹²⁴ I tilfellet med de to jentene er det uklart hvem som er grunnformen og hvem som er gjentakelsen. Vi ser dem samtidig i rommet, og det lineære

¹²⁴ Ribe, s. 27. Kristin Ribes poeng angående tidsaspektet i gjentakelser og repetisjoner som form er et ledd i en lengre argumentasjonsrekke, hvor hun trekker inn en rekke filosofer som Platon, Kierkegaard, Nietzsche og Deleuze og deres ulike tilnærminger til fenomenet, men hennes fulle og hele utlegning er for omfattende å komme inn på her.

tidsaspektet opphører i gjentakelsesprosessen, eller må ha gått forut for den. Dermed oppleves gjentakelsen mer som en gjensidig prosess; at de to (?) jentene gjentar hverandre. Vi kunne kanskje gjette på at det er jenta til høyre som er grunnmodellen, men det er fordi vi kan oppleve henne som den aktive parten; hun har blikket rettet opp og ut, og hun bærer en rekvisitt. Men det gir oss ikke noe endelig svar allikevel. Det er ikke noe hierarki mellom de to jentene. Dermed blir det heller en gjensidig utveksling av likhet mellom de to jentene. Oppløsningen av det opphavelige, eller av vår forestilling om at noe kommer først og noe kommer siden i en gjentakelse, kan ha en forvirrende effekt på betrakteren. Det skaper kaos i et logisk system av forventinger, akkurat slik som Picasso skaper når hans små jenter teller i feil rekkefølge, synger skalaen baklengs eller sier «Nu är det färdigt», selv om dramaet nettopp har startet (jf. kap. 4.1.). Denne leken med betrakterens følelse av logisk rekkefølge er noe av det samme vi ser her når vi ikke kan bestemme oss for hvem av jentene som er «opphav» og hvem av dem som er «kopi», og om en av dem i det hele tatt kom først. Dette understreker billedramaets øvrige kvalitet som gåtefullt og at det unndrar seg en logisk forståelse eller mening. Det utfordrer selve vår forståelse av repetisjonen som form at vi ikke kan løse opphav/kopi-gåten. Gjentakelsen som skjer i bildet *Väninnor* blir en blir en slags endeløs bevegelse av utveksling av likhet mellom de to jentene. Om vi strekker dette perspektivet ut til å berøre hele Cronqvists kunstnerskap, kan vi kanskje si at dets mange gjentakelser kan oppleves som slike endeløse bevegelser av likhet mellom ulike motiver, hvor poenget ikke er hvor de startet, men at de hele tiden gjentas, hele tiden lever.

Det er altså mange posisjoner man kan innta i forhold til bildet *Väninnors* motiv, alt ettersom hvilke faktorer man fokuserer på i bildet selv og hvilke referanser man møter det med. Vi kan både se bildet som en dirring mellom likt og ulikt, vi kan se det som lek med en tradisjon, som et bilde på forholdet mellom tekst og bilde og i tillegg som et bilde som gjennom sin likhet/ulikhet er med på å oppheve den påståtte kontradiksjonen mellom disse to. Alle disse aspektene mener jeg er like viktige og relevante, og alle lar seg forene med min øvrige lesning av billedramaet. Dette belyser hvordan Cronqvist med sine i utgangspunktet enkle og nærmest barnlige motiver kan åpne opp for et vell av perspektiver og en større verden enn vi umiddelbart kan se. Samtidig peker det på hvordan et enkelt motiv lar seg vri og vende på og kan bli stående i dette spennet mellom de ulike perspektivene.

Når jeg nå går videre min analyse vender jeg tilbake til mitt teaterperspektiv og ser på hvordan rommet i bildene er komponert og brukt både i forhold til karakterene og struktureringen av handlingen.

8. Rom

8.1. Komposisjon og farger

Som i det øvrige av Cronqvists billedrama, er bruken av rom preget av kontinuitet og brudd (jf. tabell i kapittel 6.1.). Samtidig er det også som nevnt en ute-inne-ute-komposisjon (ute: bilde 1-2, inne: bilde 3-7, ute: bilde 8-13), som skaper en lukket, kiastisk form.¹²⁵ Sekvensene er altså enhetlige; det er tre tydelige bolker som skaper en helhetlig følelse i et materiale preget av brudd og overraskelser. Slik sett oppleves rommets tredeling som en enhetsskapende faktor.

Selv om mye av handlingen foregår utendørs hos både Cronqvist og Picasso, er ulikhetene mellom de to dramaenes rom imidlertid store, og vi kan egentlig ikke jamføre disse rommene. For eksempel er det ikke noen overnaturlige elementer som bevingede hester osv. i Cronqvists bilder, selv om det som vi har sett, er enkelte brudd med en logisk og psykologisk realisme, både i dramaturgi og karaktertegning. Det nærmeste man kommer noen ikke-realistiske elementer i disse bildene, er den nevnte dobbeltgjengeren samt bruken av voksne som er malt i grått eller svart, som gir dem preg av å være levende skygger, ikke mennesker. De er der, men er samtidig ikke der. (bilde nr. 1 og 7)

Om vi ser på hvordan de konkrete rommene i maleriene er utformet, kan vi si at både de aller første utendørsbildene i materialet samt innendørsbildene, presenterer oss for et veldig tett og trangt rom uten dybde. Dette har med hvordan Cronqvist i hovedsak komponerer rommene. Hun benytter seg formalt sett av to brede, horisontale striper eller flater, som danner henholdsvis gress/bakke/gulv og himmel/hav/vegg. Disse to stripene/flatene er plassert over hverandre, nesten som i et bilde malt av et barn. Det er altså en veldig grunnleggende måte å skape disse elementene i det bilde på. Samtidig skaper denne romkomposisjonen en flatet i bildet og en grunnhet i rommet. Dette er med på å skape en ikke-autentisk, teatral romfølelse. Det eneste som skaper dybde i enkelte av bildene, er at noen figurer er plassert lengre bak i bildet (som foreldrene i bilde nr. 1, og mannen og kattene i bilde nr.7), eller den ene jentas sittende positur i bilde nr. 3. Det er i innendørsbildene ingen dører eller vinduer – det er altså ingen kontakt med eller vei ut til omverdenen. I de fem siste bildene fra havet endrer rommet seg noe, og dette vil jeg komme tilbake til i neste kapittel om det trange rommets drama. Men

¹²⁵ Denne ute-inne-ute-komposisjonen er motsatt av det klassiske folkeeventyrets hjemme-ute-hjemme-komposisjon. Eventyrene har ofte samme tema som jeg leser inn i billedramaet, nemlig barnets løsrivelse fra foreldrene og selvstendige vei ut i livet.

i sum oppleves rommet i hele dramaet som trangt, og dette er et poeng jeg vil utdype og belyse.

8.2. Det trange rommets drama

Katarina Wadstein MacLeod skriver i sin doktoravhandling at i Cronqvists bilder er rommet og komposisjonen som en *mise en scene* å betrakte – en oppstilt måte å presentere karakterene på.¹²⁶ Og ja, det kan oppleves sånn, både fordi rommene er så grunne, men også fordi jentene hele tiden er malt frontalt, nærmest endimensjonalt og lite skulptert i kroppene. Det oppstilte uttrykkes også gjennom deres kropps- og ansiktsuttrykk, som jeg påpekte i kapittel 7.2.

Figurene blir altså oppstilt mot en flat bakgrunn, i dybdeløse rom uten dører eller vinduer. Det innebærer at her er det ikke noe rom for jentene å verken handle i, flytte seg i eller rømme fra.

Szondi nevner blant redningsforsøkene under dramaets krise det han kaller det trange roms drama, og sier dette i hovedsak er noe som preger eksistensialistiske dramaer.¹²⁷ Szondi knytter denne dramaformen til isolasjon og mangel på kommunikasjon mellom karakterene. Og kanskje kan man si at Cronqvists jenter også er isolerte fra omverdenen. De har jo ingen fluktmuligheter, de har bare hverandre og skyggen av andre mennesker (voksne). Det er ingen kontakt mellom jentene og disse skyggene. Jentene har kun kontakt med dukker og bamser (døde ting som kun får liv i deres egen fantasi) og kattene, som er riktignok er levende, men ikke intellektuelle vesener. Isolasjonsfølelsen er tydeligst i dette bildematerialets rekke med motiver av livet innendørs. Her virker rommet enda flatere og mer sterilt enn i utendørsmotivene på grunn av valget av farge; nemlig den hvit-grå-beige-lyse fargen som dekker både gulv og vegger. Fraværet av vinduer eller dører understreker den innelukkede, isolerte stemningen.

I de siste fem bildene ute i havet er imidlertid det avbildede rommet veldig åpent, som en kontrast til de øvrige bildene. I denne sekvensen av dramaet går hav og himmel nesten i ett, og rommet har en annen dybde enn i de andre bildene – samtidig som dybden ikke rommer noen ting, bare et uendelig hav som verken brytes av båter eller landskap. Hele verden ligger dermed åpen bak jentene. Om vi leser denne bruken av det trange, lukkede rommet versus det åpne rommet inn i den foreslåtte handlingen (jentenes oppdagelsesferd i verden og frigjøring

¹²⁶ MacLeod, s. 105-106.

¹²⁷ Szondi nevner som eksempel på dette blant annet Sartres drama *For lukkede dører*. Szondi, s. 77

fra pålagte normer og forventede roller) kan vi se at dette passer fint med utviklingen i dramaet. Når jentene til slutt frigjør seg fra forventede roller i siste bilde, har det fysiske rommet også åpnet seg. At stedet for den frigjørende slutthandlingen og sekvensen som bygger opp til denne, nettopp er et åpent landskap, er derfor ikke urimelig. Det åpne landskapet med det endeløse havet er også et rom ut mot frihet uten begrensninger. Allikevel er det ingenting der ute: Ingen båter, fugler, land eller strand, ingen farer, ingen gleder. Jentene vil frigjøre seg fra det trange rommet, men hva de frigjør seg til, er derimot uvisst og åpent.

Det er mange perspektiver man kan legge på bruken av et trangt, fortettet rom innen dramasjangeren. På et vis kan man jo si at det lukkede rommet tilhører det klassiske borgerlige dramaet slik Ibsen skrev det, hvor man tittet inn i det overmøblerte borgerskapshjemmet gjennom en usynlig fjerde vegg, og at skuespillet aldri foregikk utenfor denne «veggen», aldri henvendte seg til publikum, men forble lukket omkring sitt egentlig institusjonsstyrte liv der alle hadde sine gitte roller som lege, prest, mann eller hustru¹²⁸ – slik de små jentene her spiller roller som små jenter. Men også her kan man til slutt frigjøre seg fra det trange rommet, slik som Nora gjør i *Et dukkehjem* (1878). Når Peter Szondi gjør rede for det trange roms drama, har han, som jeg allerede har nevnt, mer fokus på isolasjon og fremmedhet enn frigjøring. Han sier også at denne dramaformen som forsøk på å redde det klassiske dramaet, er en måte å unngå den enda mer isolasjonsskapende monologen på, og å opprettholde en dramatisk intensitet mellom karakterene.¹²⁹ Szondi sier at det trange rommet i hans utvalgte dramaer forhindrer monologen, at karakterene nærmest blir tvunget til å forholde seg til hverandre. Her skiller det trange rommets drama i Szondisk forstand seg fra det vi ser i Cronqvists billedrama: Den frontale oppstillingen til Cronqvists små jenter kan nemlig lignes med en klassisk positur for monologen, hvis vi tenker på hvordan skuespillere avbildes eller opptrer når de fremfører monologer. Og monologformen kjennetegner altså det moderne ifølge Szondi.¹³⁰ Monologene ser vi også i Picassos drama, hvor de fire jentene nærmest lever i hver sin verden og hvor svært få av replikkene inngår i noe vi kan kalle dialoger. Når Cronqvistdramaet derimot er et monologinspirert drama i et trangt rom, kombineres to isolasjonsskapende faktorer, hvilke gjør jentene enda mer isolerte fra

¹²⁸ Jon Nygaard knytter også det innelukkede rommet til borgerskapsdramaer som Ibsens *Et dukkehjem* og *Gengangere*. Nygaard, 1992, s. 170.

¹²⁹ Szondi bruker bl.a. Jean Paul Sartres eksistensialistiske drama *For lukkede dører* (1944), hvor tittelen jo nettopp sier at her er rommet lukket. Den engelske tittelen på dette dramaet er *No Exit*, noe som også kan være betegnende på romsituasjonen for Cronqvists små jenter, det er verken dører eller vinduer. Szondi s. 81-83.

¹³⁰ Szondi, s. 77.

omverdenen men samtidig mer knyttet til hverandre eller seg selv. Dramaet viser også at Szondis tanker ikke gjelder for alle tilfeller av dramaet situert til trange rom, og at et trangt rom kan kombineres med en enetale. De utelukker ikke hverandre altså ikke. Dramaer i trange rom kan også knyttes til et tema som frigjøring, som vi også har sett.

Som en avsluttende kommentar om det trange rommets funksjon i billedramaet, kan vi si at det trange rommet også er med på å holde den åpne narrativformen på plass så den ikke flyter helt ut, slik at man som betrakter holder tråden i sin lesning. Dette strammer rett og slett grepet om hovedkarakterene i hvert enkeltbilde og gjør hvert bilde mer markant og «satt». Jentene har derfor ingen fluktvei ut av dramaet heller, før de selv tar grep i siste bilde. Jentene fremstår altså som isolerte i en åpen fortelling, og det trange rommet har altså både en funksjon i forhold til dramaets form og i forholdet til selve fortellingen om jentene. I Cronqvists billedrama får den åpne, alternative dramaformen det trange rommet til å bli mindre påtrengende og klaustrofobisk, mens det trange rommet holder igjen og holder fast narrativen. Det lukkede og det åpne samarbeider med og motarbeider hverandre altså hele veien i et kontrastfylt spill og opprettholder følelsen av friksjon og spenning i narrativen, selv om spenningen ikke er på et psykologisk, men et formalt plan.

8.3. Rekvisitter i rollespill

Rommet defineres ikke bare av hvordan det er malt frem eller konstruert, men også av hva som befinner seg i det. Nå har jeg allerede sett på karakterenesom er der, og poengtert at de er avbildet frontalt og med et lavt aktivitetsnivå eller liten fysisk utfoldelse, samt ansikter som ikke avslører noen større emosjonell deltakelse. Jentenes ofte nedadvendte blikk skaper også mindre, trangere rom. Hvordan jentene bruker eller ikke bruker rommet, er med på å danne vårt inntrykk av rommets karakter, og i tillegg til mangel på dører og vinduer, bidrar de stillestående karakterene til å gjøre rommet nettopp stille og lukket.

Det er for øvrig påfallende at det omtrent ikke er noen møbler i innendørsbildene og at det i utendørsbildene verken er trær, blomster, båter, fugler eller hva som vanligvis måtte befinne seg ute i naturen. Det eneste som finnes i tillegg til karakterene, er en liten mengde rekvisitter som vi kjenner igjen fra det generelle Cronqvist-repertoaret for rekvisitter.¹³¹ Det er dukker, bamser og katter (om vi nå kan betrakte levende vesener som rekvisitter). Det nærmeste vi

¹³¹ Noen eksempler på andre bilder med disse rekvisittene er *Flicka, katt och barnvagn* (1991), *Flicka i turkos baddräkt och dockor* (1995) og *Flicka och fem katter* (1995). MacLeod, s. 106, 112 og s. 148.

kommer møbler, er en kloss og en lekehest til å sitte på. Men det er ingenting som er overflødig, altså.

Rekvisittbruken minner litt om den vi finner hos Picasso. Om vi leser bildene som ulike scener i et drama, vil vi nemlig oppdage hvordan bamser, dukker, katter, leker og klær, plutselig dukker opp i et bilde og så forsvinner når vi blar om til et nytt bilde i katalogen. Det øyeblikkelige er en del av et bildes natur som uttrykk, og i møte med ett og ett enkeltbilde søker man ikke noen forklaring på hvor en bamse eller dukke kommer fra, eller hvor de blir av senere. Det er først når man leser bildene i rekkefølge som en narrativ, at man lurer på hvor bamsen eller dukken i forrige bilde eller scene har tatt veien. Søker man en forklaring på dette i billedramaet, må man selv må fylle inn et svar. Slik oppleves bruken av rekvisitter og scenografiske elementer også i Picassos drama, nemlig at visse scenografiske elementer innføres med den største selvfølgelighet uten noen nærmere forklaring, og forsvinner like raskt, og leseren sitter igjen kun med en fornemmelse, eller et omriss av noe som har vært der. Igjen kan vi også trekke paralleller til Strindberg, for eksempler i *Ett drömspel*, er de scenografiske elementer og rekvisitter stadig forvandles. Rekvisittenes plutselige fremkomst og forsvinning blir en del av dramaets fragmentariske karakter.

Et annet interessant fenomen er at jentenes rekvisitter er av en art som gjør at de selv må gi dem liv gjennom rolleleker o.l. Dukken, bamsene og trehesten kan i jentenes fantasi og lek besjeles og bli levende. Slik jentene er en del av et drama eller teater hvor de er blitt instruert, styrer de også selv en rollelek. Dette blir som *et play in the play*, slik også Picassos jenter foreslår å aktivisere seg med,¹³² selv om det riktignok er uvisst hva det blir til i *De fyra små flickorna* (jf. kapittel 4.1.). I senere bilder som Cronqvist har malt av de små jentene på sent 1990-tall og omkring år 2000, er dukkene de små jentene leker med, blitt til marionettdukker (jf. kap. 2.1), som jo peker i en enda tydeligere retning av teater og rollelek.¹³³ At de forholder seg til døde ting som de selv må fylle med liv, vitner om en teatral innstilling til livet og verden, der deres tanker og fantasi påføres og påvirker omgivelsene. De projiserer sitt eget iscenesatte liv på den verden de forholder seg til: Slik de blir instruert, instruerer de så tilbake. Dette blir en verden hvor man styrer hverandre, men ingen riktig styrer seg selv, og slik blir den gjennomgående leken i dramaet også preget av å være en rollelek.

¹³² Picasso, s. 6.

¹³³ Et eksempel på disse bildene er *Tre sittande marionetter* (2001). MacLeod, s. 167.

Jeg har nå sett på hvordan karakterer og rom spiller inn i dannelsen av fortellingen om Lena Cronqvists *Små Flickor* i billeddramaet med samme navn. I analysens siste del vil jeg nå se på hvordan narrativens plot eller dramatiske komposisjon er strukturert på et plan som går over den konkrete fortellingen om de to små jentene.

9. Plot

Katarina Wadstein MacLeod hevder at Cronqvists bilder er narrativer uten plot.¹³⁴ Om vi ser på hvert enkeltbilde, kan vi kanskje si det, siden de fanger et øyeblikk i en handling, men ikke alltid antyder noen fortsettelse eller årsak. Setter vi derimot bildene i en sammenheng som i *Små Flickors* utstillingskatalog, kan de som vi har sett, skape en fortelling eller et drama, og dermed vil et slikt bildemateriale lest som en helhet slik jeg gjør, ha et tydelig plot, slik jeg har vist ut fra Nick Lacey's definisjon av narrativen som form.¹³⁵ Så lenge et plot forutsetter en narrativ som er en kjede av øyeblikk satt sammen i en gitt rekkefølge, må vi tenke oss at ethvert enkeltstående maleri eller annet stillestående visuelt uttrykk er uten plot, siden de gjerne betraktes som kun ett øyeblikk og ingen kjede som er utstrakt i tid.¹³⁶ Men på den annen side er den interne komposisjonen i ethvert bilde med på å understreke hvert bildes budskap eller hovedpoeng, noe som i sin tur skaper mening i betrakterens blikk og hode, og dette må derfor etter mitt syn, kunne sies å være bildets plot, selv om det aldri handler om å avdekke en handlingsrekke. Plotet sett som en meningsskapende faktor, gjør at man kan snakke om at det også er et plot i selv de mest abstrakte kunstverk, og dermed vil jeg også hevde at det er å være for rigid å si at Cronqvists enkeltbilder er uten plot. I flere av bildene i mitt materiale synes jeg imidlertid at de også antyder en videre handling, og dermed åpner Cronqvists bilder for flere spørsmål vedrørende plot(skaping), nemlig om hvorvidt det må være et *eksplisitt plot* i bildene for at man skal kunne si at de har et plot, eller om det holder med et *latent plot*, og dermed også om det er slik at plotet må skapes i bildet selv og presenteres for oss, eller om plot like mye kan være en del v betrakterens betraktnings- og skapningsprosess.

¹³⁴ MacLeod, s. 99.

¹³⁵ Sune Nordgren leser også forutgående og fortsettende handling ut av enkeltbilder, som av maleriet *Kysen II*, hvor han antar at barnet som opptrer i bildet, er på vei ut av det, selv om det faktisk står stille og at det ikke er gitt at det er det som skjer eller vil skje. Nordgren, s. 46-47. Slik sett kan man si at bildene trigger et plot i betrakterens hode, slik også sammensettingen av bildene gjør i dette billedramaet/utstillingskatalogen jeg jobber med. Om hvert enkeltbilde har et plot, kommer også an på hvordan man definerer fenomenet plot. Slik Nick Lacey gjør det, hvor det handler om hvordan en narrativ er strukturert, er det veldig åpent, men andre definisjoner av plot, som hos Peter Brooks og Aristoteles, kanskje vil utelukke plotet hos både Cronqvist og andre kunstnere.

¹³⁶ Hva og hvordan et kunstverks plot er konstruert, kan hele tiden diskuteres, og hvis man ser på den psykoanalytiske litteraturforskeren Peter Brooks' bok *Reading for the Plot, Design and Intention in Narrative*, Clarendon Press, Oxford, 1984, s. XIII, ser vi at han nevner at plotet er en bevegelse forover. Allikevel kan man oppleve at det er et plot i et materiale hvor man stanses i lesningen hele tiden, som i Cronqvists drama.

Ut fra Nick Laceys definisjon av plot, (altså struktureringen av visse utvalgte øyeblikk eller scener i en narrativ (se teoridel, se at det er der!), samt valg og bruk av karakterer og rom det fortelles om og fra.) kan vi si at alle de elementene ved billedramaet jeg har gått igjennom i det foregående, er en del av denne narrativens plot, eller altså struktureringen av og forholdet mellom de ulike scenene. Plotet dannes med andre ord av alle de faktorer jeg har sett på, og uttrykkes i grove trekk gjennom den dramaturgiske strukturen jeg ser i det samlede materialet. Men i denne struktureringen som jeg i grove trekk viste i tabellen i kapittel 6.1., avsløres det imidlertid to lag (eller to plot, om man vil): Det ene finner vi i kontinuiteten, og er fortellingen om de to jentene, det andre finner vi i bruddene, hvor fortellingen som nevnt forstyrres eller stilles spørsmål ved. I bruddene finner vi en selvstendig bevegelse bort fra hovedhandlingen, og selv om de to ulike plotene spiller på lag og iblant glir over i hverandre, legger den andre delen av plotet i dette dramaet til et nytt nivå, et episk nivå og/eller et metanivå, ved denne narrativen utover selve fortellingen om de små jentene. Dette flytter dramaet fra kun å være et drama om de to jentene, men også er en bilderekke som peker på seg selv og sin egen sjanger.

I oppgavens to siste kapitler vil jeg nå se hvordan Lena Cronqvists billedrama strekker seg utover den konkrete fortellingen om de to jentene ved hjelp av metakommentarer og bruk av inter- eller transtekstualitet. Et viktig trekk ved bildene jeg skal se på i denne sammenheng, er at de trekker med seg andre bilder fra Cronqvists kunstnerskap i lesningen, altså at de åpner opp for å trekke inn andre historier enn kun den billedramaet *Små Flickor* handler om. Dermed åpner de også hele den gitte narrativen til å bli større enn vi umiddelbart leser den som.

9.1. Billedramaets metakommentar og den episke teatertradisjonen

I tillegg til å skape den nevnte ”nølingen” i møtet med billedramaet som får leseren/betrakteren til å stille spørsmål ved narrativen, har altså enkelte av bildene som utgjør dramaets brudd et selvstendig meningsinnhold. Her finner vi det andre laget i denne fortellingens todelte plot. I den forbindelse vil jeg nå gå inn på et bilde som jeg tidligere har fremhevet, nettopp fordi det bryter mest ut fra det øvrige bildematerialet. Dette bildet er, slik jeg ser det, dramaets mest markante brudd; det stiller seg umiddelbart litt utenfor de andre bildene slik jeg opplever det, særlig i form og farger, og kanskje kan dette bildet leses som en kommentar til hele dramaet. Bildet er nr. 8 i katalogen, *Flicka i daladräkt*. Forrige gang jeg så på dette bildet var i mine betraktninger om billedramaets karakterer, hvor bruddet

markeres. Når vil jeg gå videre i mine betraktninger og se på bildet som bærer av en metakommentar til hele billeddramaet.

For å bygge oppunder mitt poeng om dette bildets metaperspektiv, er det relevant å peke på at bildet er malt i flere varianter. Ser vi på ett av de andre maleriene fra 1990 i denne motivkretsen, ser vi at dette motivet egentlig forestiller en voksen som fotograferer en liten jente.¹³⁷ I min forståelse av dette bildet vil jeg inkludere den opprinnelige situasjonen bildet forestiller, nemlig fotoseansen.¹³⁸ I billeddramaet *Små Flickors* versjon ser vi den fotograferende voksne kun som en skygge og jenta som en bitteliten figur, nesten som en dukke, i sin daladräkt. For det første bryter dette med handlingen i narrativen for øvrig: Vi ser en annen (eller i alle fall vanskelig identifiserbar) jente,¹³⁹ hun har andre klær enn vi ser i de andre bildene, og vi er i annet rom enn vi har vært tidligere. Dette er spesielt iøynefallende fordi fargene som er brukt i maleriet, skiller seg fra det øvrige materialet. Her er gulvet fremtredende turkisgrønt, daladräkten er tydelig i varme gule og orangerøde farger; det er en bruk av kontrastfarger som får bildet til å stikke seg ut. Selve fotoseansen som foregår, er også en handling som bryter med det som skjer i dramaet for øvrig. Mens resten av handlingen i dramaet er oppstilt, men i tilsynelatende naturlige situasjoner, uten klær, ute i vannet osv., er dette et bilde som jeg vil påstå mer eksplisitt *handler om* oppstilthet og iscenesettelse, og som dermed også peker på hele dramaets karakter av å være iscenesatt. I dette bildet er det iscenesatte veldig tydelig: Situasjonen vi ser, er at en liten jente har stilt seg opp for en voksen for at et bilde skal tas. Jentas kroppspositur er stillestående og rak, rett opp-og-ned, og hennes dukkeaktige fremtreden understreker det ut- og oppstilte; hun er ikke noe funksjonelt individ, bare noe som skal avbildes på et fotografi. Hennes påkledning er heller ikke en daglig påkledning, men mer som et kostyme, en upraktisk påkledning til utstilling og syn mer enn til liv og bruk. Hun er nærmest utkledd i noe unaturlig og uvanlig, og vi kjenner henne heller ikke igjen som en av de rødkledde jentene. I tillegg til at dette bildet kommenterer hele bilderekkens essens av å være iscenesatt, peker det også på hele den kunstneriske prosessen, hvor det er en voksen som snakker for barna, som lar dem utføre sine stumme monologer i trange rom. Det er barnet sett gjennom den voksnes øye eller linse.

¹³⁷ MacLeod, s. 128. Her fremgår det at det finnes en utgave av motivet som heter *The Photo Session/Fotograferingen* (1990), hvor vi ser at den største av de to hovedpersonene holder den lille jenta i daladräkt, som kanskje kan være den yngste av dem. Dette bildet fokuserer altså tydeligere på de to jentene, som er større på dette bildet enn på det aktuelle bildet jeg analyserer.

¹³⁸ Vel vitende om at flere av bildene i dette billeddramaet er malt i flere utgaver, mener jeg dette bildet er tatt mest ut av sin opprinnelige sammenheng og finner det derfor mer relevant å gå tilbake til den her enn å se på alle andre utgaver av de andre motivene.

¹³⁹ Vi ser i bildet *Fotograferingen* at dette kan være den yngste av de to hovedkarakterene. Men slik hun er avbildet i *Flicka i daladräkt*, er det som hun fremstår som en annen jente, eller en dukke.

Bildet peker også på billeddramaet som fortelling og som kunst. Dette er ikke en objektiv sannhet, men en subjektiv sannhet, hvor hver scene er nøye utvalgt til presentasjon for en eller flere betraktere.

Innen dramasjangeren er et drama som kommenterer seg selv eller sine egne handlinger, et drama i den episke tradisjonen, slik vi ser det hos Bertolt Brecht og også i Pina Bauschs forestilling *Renate Emigrates*, som har blitt knyttet til denne dramaformen.¹⁴⁰ I det episke teatrets form trer karakterene ut av den gitte handlingen og kommer med et innslag som bryter fullstendig med den røde tråden i stykket og hva man kunne forvente seg som tilskuer eller leser. Allikevel kan ikke bruddet ses som irrelevant for hovedhandlingen. Kommentarene i Brechts episke dramaer kommer gjerne i en form av en sang som handler om noe annet enn den gitte situasjonen, men som samtidig kommenterer denne situasjonen gjennom sin distanse til den. En slik funksjon mener jeg bildet *Flicka i daladräkt* kan sies å ha i dette materialet med sitt markante brudd og sitt hopp ut av situasjonen, samt at det peker på selve iscenesettelsen gjennom sitt motiv. Bruddene med den røde tråden finner vi jo også i andre bilder, som vi har sett, men her er selve motivet så annerledes i farger og form at det tydeligere trer ut av den helhetlige sammenhengen ut fra formale kriterier og kan betraktes som det viktigste og mest markante av bruddene.

9.2. Transtekstualitet og Strindberg

Et annet trekk ved dette dramaets andre lag, nivå eller plot er en bruk av det vi i dagligspråket kaller intertekstualitet. Her peker det intertekstuelle grepet mer på sjanger og tekst enn på dramaets konkrete handling. Som oftest brukes begrepet intertekstualitet til å betegne helt generelt at det er et forhold mellom ulike tekster/kunstverk, og fenomenet er et problemfylt område fordi all kunst jo lages på bakgrunn av en kunstners inntrykk av andres verk gjennom livet. Det er vanskelig å tenke seg et kunstverk som stiller seg helt utenfor eller ikke forholder seg til en eksisterende tradisjon. Det finnes imidlertid både bevisste og ubevisste måter å bruke tradisjonen på, og i det aktuelle tilfellet hos Cronqvist, nemlig bilde nr. 4, *Pappas*

¹⁴⁰ Servos og Weitgelt s. 79. Her oppfordres publikum til å ta et standpunkt. Det politiske er ikke tilstedeværende i Cronqvists bilder, men refleksjonsaspektet er allikevel der. Det er for øvrig interessant å lese om Pina Bauschs danseteater at hun har kalt en av sine forestillinger for "operetta". I dette stykket kombinerer Bausch dans med operette, film og tegneserier. At man dermed også kan kalle et bildemateriale for et drama eller et teaterstykke, glir derfor fint inn i denne formen for crossover-kunst. Servos og Weitgelt, s. 79.

flicka, vil jeg forholde meg til bildet som om det intertekstuelle ikke er en tilfeldighet, men at det har en konkret funksjon i forholde til bildematerialet som helhet.

Det er flere forskere som har utarbeidet begrepsapparater omkring fenomenet intertekstualitet,¹⁴¹ men i min analyse av *Pappas flicka* vil jeg forholde meg til litteraturforskeren Gerard Genettes begrepssystem som analyseredskap, hvor intertekstualitet er én av fem underkategorier til paraplybetegnelsen *transtekstualitet*.¹⁴² Transtekstualitet er et sekkebegrep for det faktum at en tekst (eller i dette tilfelle et bilde) står i relasjon til andre tekster (eller bilder/verk). Genettes fem underkategorier betegner videre de ulike måtene disse relasjonene kan forekomme på. I min analyse vil jeg benytte meg av begrepene intertekstualitet, som ifølge Genette dreier seg om en direkte sitering av et annet verk, metatekstualitet, som betegner hvordan en tekst kommenterer eller et verk, og hypertekstualitet, som «betegner de relasjoner en tekst kan ha til en hvilken som helst annen, tidligere tekst som den føyer seg til, legger seg oppå, transformerer e.l.»¹⁴³ I min lesning av Cronqvists bilde vil begrepene både være til hjelp for å forstå relasjonen mellom ulike verk, men samtidig vil verket problematisere Genettes begreper og de vanntette skottene mellom dem.

Figurene i katalogens blide nr. 4, *Pappas flicka*, er figurer i en komposisjon som Cronqvist har brukt opp til flere ganger i både malerier, skulpturer og grafikk.¹⁴⁴ Motivet er altså ikke eksklusivt for *Små Flickor*, men kan betraktes som et selvstendig motiv som besøker flere ulikesammenhenger og medier/uttrykksformer. I det aktuelle bildet ser vi en farsfigur som sitter og holder en liten stående jente foran seg mellom bena. Jenta har en kort, rød kjole og samme hårfasong som den eldste av de to jentene, men den røde sløyfen har hun ikke, så hun er ikke umiddelbart identifiserbar (jf. kap. 7.3.). Hun er barbent og øynene er enten lukket eller hun slår blikket ned. Jeg betrakter bildet som en midlertidig tilbakevending til foreldrene, en bekreftelse på at båndet til foreldrene ikke er helt brutt, lest innenfor billedramaets

¹⁴¹ Julia Kristevas artikkel «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman» i magasinet «Critique» (1967), Roland Barthes' bok *Image Music Text* (1977) og Umberto Ecos bok *Den nye middelalderen* (på norsk i 2000) er noen sentrale bidrag på dette området.

¹⁴² De fem underkategoriene er inter-, para-, meta-,hyper- og arketekstualitet. Paratekstualitet peker på relasjonen en tekst har til den litterære institusjonen, uttrykt i forord, etterord o.l., mens arketekstualitet dreier seg om en teksts forhold til sjangerkonvensjoner. Andersen, s. 124.

¹⁴³ Andersen, s. 123-124.

¹⁴⁴ Dette bildet har hun for eksempel malt flere utgaver av i samme tidsrom som bildet i katalogen, og de har ulike titler. Hun har også laget skulpturer av dette motivet. MacLeod skriver bl. a. om en variant av motivet i et maleri fra 1993, *Pappa och flicka*, samt en skulptur fra 1993-94, også kalt *Pappas flicka* i tillegg til det bildet jeg skriver om her med samme navn. MacLeod, s. 77-83.

skisserte handling.¹⁴⁵ Jeg mener imidlertid at bildet også har en annen rolle i denne sammenhengen som fremtrer når jeg ser på hvordan motivet er brukt i forbindelse med et annet drama, nemlig Strindbergs *Ett drömspel*.

Ett av de andre stedene vi finner denne lille figurgruppen, er i serien med grafiske blader i litografi og tresnitt som Cronqvist laget til August Strindbergs *Ett drömspel* i 1987.¹⁴⁶ I dette trykket sitter jenta på farens fang, og i tillegg til den røde kjolen, har hun i dette trykket den karakteristiske røde sløyfen i håret – vi kjenner henne altså igjen som den eldste av de to jentene som er hovedpersoner i billedramaet *Små Flickor* (1990-91). I trykket opptre også andre personer, men det er far og datter som er bildets midtstilte og største figurer og dermed dets viktigste fokuspunkt. Men vi kjenner umiddelbart igjen motivet som svært identisk med det vi ser i *Pappas flicka*. Nettopp dette at motivet er brukt i en illustrasjon til et drama setter det i en teatral sammenheng og, mener jeg, kommenterer dermed *Små Flickors* trekk av også å være et drama eller ha en dramapreget karakter. Dette billedramaet tar opp i seg Strindbergs drömspel gjennom et felles motiv og gjør det etter mitt syn også mer legitimt å anlegge de moderne dramaperspektiver jeg i denne oppgaven har anlagt på dette bildematerialet. Cronqvist-dramaet peker gjennom dette bildet på seg selv om et drama eller å ha tilknytning til det teatrale. Det transtekstuelle forholdet til Strindberg-illustrasjonen åpner dermed også for en overskridelse mellom kunstartene bildekunst-teater-litteratur. Det minner oss også på at ingen kunstverk står alene. Hele *Små Flickor*-dramaet har Picassos tekst som intertekst, siden det er uttrykt at det er en forbindelse til dette dramaet. Dette er i alle fall et drama som åpenlyst relaterer seg til andre dramaer, noe som igjen bekrefter dets åpne form og som gjør fortellingen om de små jentene til en større fortelling enn kun den vi kan se i de 14 bildene.

Hvis vi skal se på de ulike formene for transtekstualitet som manifesterer seg i Cronqvists arbeid med dette motivet, kan vi si at hun gjennom *Pappas flicka* ved første øyekast benytter seg av en form for intertekstualitet til sin egen øvrige produksjon, og at hun gjennom dette uttrykker en hyper- eller metatekstualitet til Strindbergs drama. Hun siterer Strindberg indirekte ved å sitere seg selv direkte, og skaper dermed en intertekst (til seg selv) med en iboende hyper- eller metatekst (til Strindberg). Slik gjør Cronqvists også Genettes begreper mer komplekse ved å si at det innen transtekstualitetens underkategorier trenger ikke å være

¹⁴⁵ MacLeod gjør en analyse av selve motivet slik det er brukt i to malerier, både *Pappas flicka* som jeg skriver om her og *Pappa och flicka* fra 1993. Hun ser på bildene som uttrykk for kompliserte relasjoner mellom en forelder og et barn, men kaller også bildet et slags selvportrett eller en selvbekjennelse. MacLeod, s. 77-83.

¹⁴⁶ Bl.a. Kunstverket Galleri i Oslo og grafikksamlingen hos Nasjonalmuseet i Oslo har denne serien. De grafiske bladene er større enn boksider, og enkelte av trykkene er i farger, mens andre er sort hvite, enkelte er tresnitt og andre er litografier.

enten eller, men at det kan være både og. Strindbergrelasjonen er innbakt i en intern relasjon mellom motiver i Cronqvists kunstnerskap. Deretter kan man lure på om relasjonen til Strindbergdramaet er metatekstuell eller hypertekstuell, siden vi både kan se *Pappas flicka* som en kommentar til Strindbergdramaet og samtidig betrakte relasjonen mellom de ulike kunstverkene som en transformasjon, hvor en scene i Strindbergs drama er forvandlet til grafisk blad i Cronqvists motivkrets, som igjen er forvandlet til et maleri i et helt annet drama, nemlig billeddramaet *Små Flickor*. For å gjøre det hele enda mer komplisert, kan det også stilles spørsmål ved om Cronqvist faktisk siterer seg selv direkte også, siden motivet har noen små ulikheter i drömspelsutgaven og *Små Flickor*-utgaven: Bakgrunnen og rommet er ulikt i de to bildene, jenta ser som nevnt litt annerledes ut på de to bildene, og mens hun står i Cronqvists eget billeddrama, sitter hun i Strindberg-illustrasjonen. Allikevel kjenner vi igjen motivet umiddelbart, og vi blir stilt overfor spørsmålet om hva som kommer først; opplevelsen av likhet eller objektiv likhet mellom motivene, og hvilket av disse kriteriene som må til for at det skal kunne kalles et direkte sitat. Dermed stilles vi igjen overfor gåten omkring det som er likt, men ulikt, som i dobbeltgjengermotivet. Jeg velger allikevel å se motivet som det samme, selv om motivet kanskje befinner seg i et grenseland mellom det intertekstuelle og det hypertekstuelle, mellom et direkte Cronqvist-sitat og en transformering av motivet.

Om vi relaterer bruken av ulike former for transtekst til dramasjangeren, vet vi at August Strindberg selv var en kunstner som benyttet seg av dette i sine dramaer: I *Stora Landsvägen* (1909) finner vi referanser til alt fra *Don Quixote* til Bibelen,¹⁴⁷ og *Till Damaskus* (1898-1904) kan betraktes som en eneste stor bibelallusjon.¹⁴⁸ Brecht var også en dramatiker som siterte andre verk gjennom sine dramaer, og han skrev flere av sine stykker på bakgrunn av andre tekster, for eksempel er *Tolvskillingsoperaen* (1928) en direkte omskrivning av John Gays *Tiggeroperaen* fra 1728.¹⁴⁹ Han stjal også hyppig fra bl.a. William Shakespeare og Marlow.¹⁵⁰ Transtekstualitet er med andre ord et regelmessig brukt virkemiddel i det moderne dramaet. Når det gjelder Picassos stykke, er det imidlertid vanskelig å se noen slike spor, siden universet her er mer lukket og fragmentert og aldri helt greier å ta tak i ett spesifikt tema

¹⁴⁷ Her vises det blant annet til kampen mot vindmøller fra *Don Quixote*, og blant Bibelhenvisningene finner vi at hovedpersonen Vandreren kaller to av de andre karakterene Herodes og Pilatus. *Stora landsvägen*, i: Ollén, Gunnar: *August Strindbergs Samlade Verk*, bd. 62, Norstedts, Stockholm, 1992, s. 119 og s. 125.

¹⁴⁸ Hovedpersonens vandring og bevegelse gjennom hele dette stasjonsdramaet Golgata-vandringens stasjoner, og det er hevdet at hovedpersonen har trekk fra apostelen Paulus. Strindberg August: *Till Damaskus*, s. 413-414.

¹⁴⁹ Sartiliot, Claudette: *Citation and Modernity. Derrida, Joyce and Brecht*, Oklahoma Project for Discourse and Theory, University of Oklahoma Press, 1993, s. 123-124.

¹⁵⁰ Sartiliot, s. 75.

eller område. Teksten er for fragmentert til at dette lar seg gjøre. Szondi nevner heller ikke trans- eller intertekstualitet som en markør av det moderne dramaets åpne form, bortsett fra i den politiske revyen og montasjeteatret hvor man f.eks. benyttet seg av filmklipp under forestillinger, men dette aspektet kunne han like gjerne omtalt oftere fordi det er et virkemiddel som både forekommer ofte i de moderne dramaer han omtaler, og som åpner dramaets lukkede form og gir den tilknytning til andre tekster.

Å vite at motivet i *Pappas flicka* er brukt i Strindberg-trykkene/illustrasjonene gir en helt annen ramme for tolkning enn man ellers ville hatt. Ulike former for transtekstualitet gjør alltid krav på forkunnskaper for å kunne oppfattes, og det at jeg som betrakter vet at samme motiv er brukt i en Strindberg-illustrasjon åpner opp for en videre forståelse av motivet slik det er brukt i billeddramaet. Uten denne kunnskapen ville imidlertid ikke bildet ha den samme funksjonen i betrakterens møte med billeddramaet. Dette motivet peker også på hvordan Cronqvists motiver stadig gjester nye settinger og hele tiden forvandles av sin kontekst. Dette til tross for at de er såpass figurative at deres meningsinnhold lett kunne oppfattes som allerede gitt. Og med tanke på alle de utgaver Cronqvist har malt av ett og samme bilde, er det som om hennes bilder aldri stopper ved seg selv, men alltid vandrer videre. Dette er organiske malerier som hele tiden er i forvandling og knytter tråder til hverandre og til andre kunstformer. Og dette gjelder ikke minst for bildene jeg nå har lest som Lena Cronqvists billeddrama *Små Flickor*.

10. Oppsummering og avsluttende kommentarer

Som avslutning på denne oppgaven vil jeg starte med å svare på ett av spørsmålene jeg stilte innledningsvis. Jeg vil si at ja, det går an å lese Lena Cronqvists bilder *Små Flickor* slik de er presentert i utstillingskatalogen fra Galleri Lars Bohman, som et (bilde)drama. Eller rettere sagt: Det går an å anlegge et narrativt eller dramaturgisk blikk på disse maleriene. Det gjør at de til sammen fremtrer som et bildedrama. Cronqvists bildedrama har en narrativ form som i hovedsak sprenger en klassisk definisjon av både et drama og en narrativ. Det stiller seg dermed i en tydelig tradisjon av det Nick Lacey kaller alternative narrativer som utfordrer og leker med betrakterens/leserens muligheter til å skape en narrativ sammenheng av materialet.

Det er flere formale likheter mellom Cronqvists bilder og både Picassos drama og stykker av enkelte av de dramatikere Peter Szondi trekker frem, med Bertolt Brecht og August Strindberg som sentrale navn. Dette går frem av min analyse av bildedramaet med utgangspunkt i dramaturgi, karakterer, rom og plot. Cronqvists bildedrama har trekk av Picassos surrealisme, men siden målet ikke har vært å påvise surrealisme, men å sette Cronqvists drama inn i en større dramatisk tradisjon, ville en lesning kun ut fra Picassos drama derfor blitt mangelfull. Med tanke på at Strindberg tidligere har vært en inspirasjonskilde for Cronqvist og at de dramaformer Szondi peker på, bl.a. har vært dyrket videre av Pina Bausch, en av Cronqvists inspirasjonskilder, er det relevant å se at bildedramaet også har trekk fra disse retningene innen dramaet og teatret. Lesningen av bildene viser det komplekse både ved det moderne dramaet og ved Szondis teori om dette. Den viser også hvordan eksempler fra Szondis ulike utviklingsfaser for dramaet kan blandes idet Cronqvists bildedrama bærer preg av både kisedramatikken, redningsforsøkene og løsningsforsøkene som Peter Szondi lister opp. Det moderne dramaet er en vid sjanger og den har også fellestrekk andre deler av litteraturen, som romankunsten. Både nøling i lesningen, transtekstualitet, metakommentarer, brudd med realismen og dobbeltgjengermotivet inngår i denne tradisjonen.

Ett av de målene for oppgaven jeg nevnte innledningsvis, var også å avsløre eller si noe om blikket som ser, like mye som jeg ville avdekke trekk ved Lena Cronqvists kunst spesifikt. Jeg har latt et narrativt og teatralt blikk føre meg gjennom bildematerialet og har slik, gjennom mitt blikk, gjort Lena Cronqvists malerier tverrkunstneriske eller sjangeroverskridende. Dermed besvarer jeg et annet av mine innledende andre spørsmål: Man kan altså betrakte Cronqvists kunst som uren eller sjangeroverskridende, og kanskje er det nettopp i blikket eller

selve synsakten at mye av denne sjangeroverskridelsen skapes. Det er etter mitt syn et uoverskridelig skille mellom bilder, tekst og teater, og noen trekk vil alltid være umulige å oversette fra en kunstform til en annen. Det er for eksempel vanskelig å oversette det poetiske språket hos Picasso og Strindberg til malerkunstens bildespråk. Man kan heller ikke oversette penselstrøkenes virkning i et maleri til scenekunstens eller verbalspråkets uttrykk. Men kunstartene fletter seg inn i hverandre, som vi har sett, og har trekk av å ligne på flere punkter. Kunstartene er like men ulike. I dette tilfellet har blikkets evne til å transformere, kjenne igjen likheter og forskjeller og skape en opplevelse, gjort det mulig å oppdage at Lena Cronqvists kunst befinner seg i grenselandet mellom maleri og drama.

Med tanke på det teatrale har Lena Cronqvists bilder dessuten sin egen interne form for iscenesettelse, slik vi har sett det i denne analysen av bildenes karakterer og rom. Og hadde vi sett maleriene i full størrelse på en utstilling, vil jeg tro at det teatrale ved dem ville bli enda tydeligere: Karakterene ville tre frem for oss i full menneskestørrelse og være til for et publikum. Utstillingsrommet ville bli en del av det sceniske rommet som bildene allerede har. Møtet med disse maleriene av Lena Cronqvist bidrar til en utvidelse av forståelsen av hva både det teatrale og en dramatekst er og skal være. «Teater er levende og fleksibelt – ikke en stivnet tekst», sier Tor Åge Bringsværd i forordet til sitt skuespill *Glassberget* (1975).¹⁵¹ Og jeg vil påstå at dramaet og teatret er så fleksible at de, slik jeg har sett i Cronqvists malerier, også kan tre inn i en helt annen kunstart, nemlig malerkunsten. Slik blir også Lena Cronqvists malerkunst en fleksibel tekst som strekker seg utover nettopp malerkunsten.

¹⁵¹ Bringsværd, Tor Åge: *Glassberget*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 1975, s. 14.

Litteratur

Andersen, Hans Christian: i: Dal, Erik (red.): *H.C. Andersens nye eventyr 1844-48, eventyr optagne i Eventyr 1850, samt Historier 1852-55*, Hans Reitzels forlag, København, 1964.

Andersen, Per Thomas: «Forholdet mellom mytiske, episke og dramatiske strukturer i Tor Åge Bringsværds dramatikk for voksne», i: (red.): Skei, Hans H. og Vannebo, Einar: *Norsk Litterær Årbok*, Det Norske Samlaget, 1992.

Berntsen, Maria Jentoft: *En koreografi blir til et bilde: en komparativ studie av en koreografi fra 1980 av Pina Bausch og maleriet Kyssen I av Lena Cronqvist*, masteroppgave, Universitetet i Oslo, 2006.

Bringsværd, Tor Åge: *Glassberget*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 1975.

Brooks, Peter: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Clarendon Press, oxford, 1984.

Castenfors, Mårten, Cronqvist, Lena og Thunell, Jan (red.): *Lena Cronqvist, Sveriges Allmänna Konstförenings årsbok 2003*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 2003.

Cronqvist, Lena: *Små Flickor. Målningar 1990-91*, Galleri Lars Bohman, Karlavägen 16, 114 31 Stockholm, Stockholm, 1991.

Engdahl, Horace: *Den romantiska texten*, Bonniers, Stockholm, 1986.

Gran, Anne-Britt: *Vår teatrale tid. Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*, Dinamo forlag, Oslo, 2004.

Hays, Michael: «Drama and Dramatic Theory: Peter Szondi and the Modern Theater», i: Hays, Michael (red.): *Boundary2*, vol XI, No. 3, Spring 1983, State University of New York at Binghamton.

Koldingsnes, Wenche: *Kunstneren i verket: sonderinger i Lena Cronqvists bildeverden*, masteroppgave, Universitetet i Bergen, 2006.

Kunnskapsforlaget (red.): *Svensk-norsk blå ordbok*, Kunnskapsforlaget, Oslo, 1981.

Lacey, Nick: *Narrative and Genre. Key Concepts in Media Studies*, MacMillan Press LTD, Houndmills, Basingstoke, Hampshire RG21 6XS, 2000.

Lothe, Jakob, Refsum, Christian, Solberg, Unni: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget, Oslo, 1998.

MacLeod, Katarina Wadstein: *Lena Cronqvist: Reflections of girls*, Sekel Bokförlag, Malmö, 2006.

Mattenklott, Gert: «For Theatre, the Drama is the Libretto», i: Hays, Michael (red.): *Boundary2*, vol XI, No. 3, Spring 1983, State University of New York at Binghamton.

Melzer, Annabelle: *Dada and surrealist performance*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1994.

Nordgren, Sune: *Lena Cronqvist*, kalejdoskop förlag, Åhus, 1990.

Nygaard, Jon: *Teatrets historie i Europa. Del 1. Teatret før 1750. Det offisielle og det uoffisielle teatret.*, Spillerom, Oslo, 1995.

Nygaard, Jon: *Teatrets historie i Europa. Del 2. Teatret fra 1750 til 1900. Det offisielle teatret*, Spillerom, Oslo, 1992.

Nygaard, Jon: *Teatrets historie i Europa. Del 3. Teatret i vårt århundre. Teater og samfunn*, Spillerom, Oslo, 1996.

Nygaard, Jon: *Teatrets historie i Europa. Register. Teaterleksikon*, Spillerom, Oslo, 1993.

O'Brian, Patrick: *Pablo Ruiz Picasso: en biografi*, Forum, Stockholm, 1978.

Picasso, Pablo: *De fyra små flickorna*, i svensk oversetning av Joachim Forsgren, 1987.

Ribe, Kristin: *Fast når man varit död ett tag ... , Om sammenheng i litterære tekster ut fra forestillingen om tekst som vev og begrepene repetisjoner, motsetninger og gåter*, Hovedoppgave i nordisk litteratur, institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet NTNU, 2001.

Sartiliot, Claudette: *Citation and Modernity. Derrida, Joyce and Brecht*, Oklahoma Project for Discourse and Theory, University of Oklahoma Press, 1993.

Servos, Norbert og Weigelt, Gert (foto): *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or The Art of Training a Goldfish. Excursions into Dance*, Ballett-Bühnen-Verlag, Köln, 1984.

Strindberg, August: *Stora landsvägen*, i: Ollén, Gunnar: *August Strindbergs Samlade Verk*, bd. 62, Norstedts, Stockholm, 1992.

Strindberg, August: *Till Damaskus*, i: Ollén, Gunnar (red.): *August Strindbergs Samlade Verk*, bd. 39, Norstedts, Stockholm, 1991.

Szondi, Peter: *Det moderna dramats teori 1880-1950*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1972.

Thomas, Anabel: *Illustrated Dictionary of Narrative Painting*, Murray, London, 1994.

Todorov, Tzvetan: *The Fantatstic, A Structural Approach to a Literary Genre*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1975.

Weibull, Nina: *Spegling och skapande. En studie i Lena Cronqvists "Målaren och hennes modell"*, Eidos nr. 17, Skrifter från konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet, Stockholm, 2006.

Andre kilder

Utstillingskataloger fra Lena Cronqvist-utstillinger (utgitt av de respektive utstillingsinstitusjonene):

Liljevalchs konsthall (2/9-16/10-1994)

Konsthallen Göteborg (22/10-30/11-1994)

Pohjoismaiden Taideskus/Nordiskt Konstcentrum/Suomenlinna Sveaberg/Seinäjoen Taidehalli (1986)

Konstakademien Stockholm/Västerås konstmuseum/Länsmuseet Gävle m.fl. (1987).

Internettider:

Klipp fra en gresk friteateroppsetning av *De fyra små flickorna*:

<http://www.youtube.com/watch?v=oka6xiyqsfA> (30/4-2013)

Bausch, Pina: utdrag fra en koreografi, 1980:

<http://www.youtube.com/watch?v=kl6vFSJxQbE> og

http://www.youtube.com/watch?v=B2w_fLEZzmU (begge 30/4-2013)

<http://www.answers.com/topic/lena-cronqvist-1> (30/4-2013).

<http://auktionsverket.se/auction/contemporary/2011-11-15/search/?q=Lena+Cronqvist> (2/5-2013)

<http://auktionsverket.se/auction/contemporary/2010-11-16/1511-lena-cronqvist-fodd-1938-flicka-i-daladrakt-signer/> (6/5-2013)

<http://www.invaluable.com/auction-lot/lena-cronqvist,-fodd-1938,-vaninnor,-signerad-vwp8wrkbry-2-m-78b9eeb653> (30/4-2013)

<http://www.artnet.com/artists/lena-cronqvist/flicka-i-daladr%C3%A4kt-S9mHsmxz3zCmWpkv9R0xKA2> (6/5-2013).

http://www.artnet.com/artists/lena-cronqvist/pappa-barn-iii-KUYcSm39c-0Zc2koS_srKA2 (6/5-2013)

<http://www.artnet.com/artists/lena-cronqvist/vilken+hand%3F-hVCmDXGguDbTue70bShSEA2> (6/5-2013)

Personer og institusjoner jeg har vært i kontakt med

Museet for Samtidskunst, Oslo

Kunstverket Galleri, Oslo

Liljevalchs konsthall, Stockholm

Lena Cronqvist